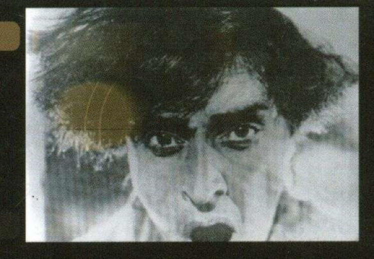
الهادي خليل

السينما الوثائقية

التونسية... و العالمية



سلسلة آفاق برسبكتيف للآداب والفنون

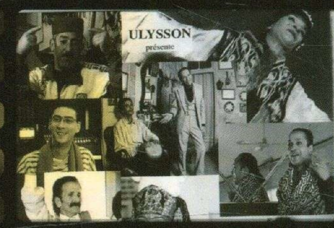


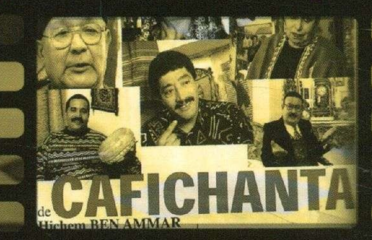
هذا الكتاب

...هي سينما العالم (**Ciné-monde**)، أو بالأحرى السينما التي تفكّر في مصير العالم (**Ciné-réflexion**) وفي متقلّباته ومتغيّراتـه...

...في هذا المؤلّف عن السّينما الوثائقيّة، أردنا أن نستحضر أهمّ رموزها، عالميّاً وعربيّاً... كما أفردنا فصلاً أردناه مدخلاً لأهمّ القضايا والإشكاليّات التي يطرحها هذا الصّنف من السّينما.

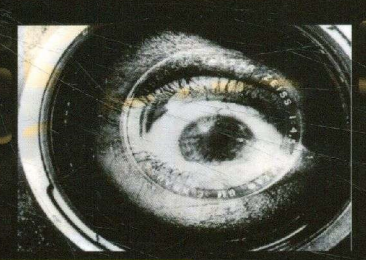
وكان لا بدّ أن نخصّص فصلاً لأهمّ الوثائقيّين التّونسيّين، وذلك بطبيعة الحال، ليس من قبيل التعصّب، وإنّما من قبيل إدراكنا للإسهامات النّوعيّة التي أ... تسميته بـ«المدرسة التّونسيّة»...





الهادي خليل

صحافي وجامعي، ناقد ومدرس الآداب ... والسينما، نشر عديد الكتب والدراسات ... الأفلام.




9789938843118

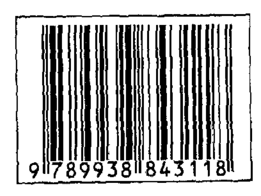
السينما الوثائقية

الثمن: 15,000 د.ت.

السّينما الوثائقيّة: من هنا وهناك

خليل، الهادي، **السّينما الوثائقيّة: من هنا وهناك الأصول والرموز والرهانات** المقاس: 19 x 19 سم - عدد الصفحات: 168، منشورات دار آفاق برسبكتيف للنشر بتونس، سلسلة آفاق برسبكتيف للآداب والفنون، تونس 2012.

دراسة - إبداع - تاريخ - سينما - فنون - وثائقي - إخراج - خليل، الهادي (المؤلف)



ر. د. م. ك: 8 - 11 - 843 - 9938 - 978

دار آفاق - برسبكتيف للنشر بتونس

الإيداع القانوني: الثلاثية الثالثة 2012

دار آفاق - برسبكتيف للنشر بتونس

الهادي خليل

السّينما الوثائقيّة:
من هنا وهناك
الأصول والرموز والرهانات

سلسلة آفاق برسبكتيف للآداب والفنون

السينما الوثائقيّة، من هنا وهناك
الأصول والرموز والرهانات

دراسة

الهادي خليل

الطبعة الأولى، تونس 2012 - كمية السحب: 1000 نسخة



دار آفاق - برسبكتيف للنشر بتونس

ص. ب 240 المركز العمومي للبريد بالمنزه السادس. حي جميل 2091 تونس.
الجوّال: 21658363660+ / الهاتف - الفاكس: 21671755776+
البريد الالكتروني: perspectivesafek@gmail.com

الإخراج الفنّي: الحسين سعيدي
تصميم الغلاف: ميساء بوقرّة

الفهـــرس



تـوطئـــة

السّينما الوثائقيّة هي سينما العالم (Ciné - monde)، أو بالأَحْرى السّينما التي تفكّر في مصير العالم (Ciné - réflexion) وفي متقلّباته ومتغيّراته. يعيش هذا الجنس السّينمائي حاليّاً أحلى فتراته مكتسباً رواجاً ملحوظاً واهتماماً كبيراً لأنّه أصبح المرآة العاكسة، زمن العولمة، لكلّ ما تعيشه البشريّة من مسرّات وأفراح وخاصّة من مآس ودمارات. ولقد تقلّبت السّينما الوثائقيّة، حسب الظّروف ومقتضيات الحقبات التاريخيّة، في أدوار متعدّدة، إذ طُوّعت خلال بروز الفاشيّة بإيطاليا والنازيّة بألمانيا، قبل وأثناء الحرب العالميّة الثانية، إلى أغراض دعائيّة قبل أن تصبح تعبيرة إبداعيّة مواكبة لتطلّعات البشر وحريصة على أن تكون شاهدًا على عالمٍ انْهارت فيه القِيَم الإنسانيّة من جرّاء الحروبِ والظّلم وجبروت الدكتاتوريات الدّينيّة والسّياسيّة.

تبحث السّينما الوثائقيّة عن حجّة ودليل وبرهان في مجتمعات، سواء أكانت هنا أم هناك طُمِست فيها الحجج والبراهين وقُبِرت الحقائق والأدلّة. إنّ عبارة «الوثائقي» مأخوذة من الكلمة اللاّتينيّة «documentum» التي تعني، حسب «قاموس اللّغة الفرنسيّة التاريخي» «Le Dictionnaire historique de la langue française»، «المثال، الأنموذج، الدّرس، البرهان». فكلمة «الوثيقة» تُحِيلنا إلى فعل «docere»، أي «تُعلّم وتُدرّس».

أردنا، في هذا المؤلَّف عن السّينما الوثائقيّة، أن نستحضر أهمّ رموزها، عالميّاً وعربيّاً، إيماناً منّا بأنّ الإبداع السّينمائيّ، أكان وثائقيّاً أو روائيّاً، هو صلة مترابطة من الحلقات والتّأثيرات والتّجاذبات. كما أفردنا فصلاً أردناه مدخلاً لأهمّ القضايا والإشكاليّات التي يطرحها هذا الصّنف من السّينما. وكان لا بدّ علينا أن نخصّص فصلاً لأهمّ المبدعين الوثائقيّين التّونسيّين،

وهذا بطبيعة الحال، ليس من قبيل التعصّب، وإنّما من قَبيل إدراكنا للإسهامات النّوعيّة التي أفرزتها ما يمكن تسميته بـ«المدرسة التّونسيّة» في هذا المجال.

الجزء الأول

من قضايا السينما الوثائقية وإشكالياتها

السّينما الوثائقيّة بين الإيديولوجي والجمالي: التّأسيس والامتداد

إنّ الثّنائيّات المتضادّة والتّباينَات المانويّة المُقامة لا تُعمِّر كثيراً ولا يستقيم لها حال في مجال الفنون، إذ أنّ دور المبدع، مهما كان تَخَصُّصه وَمَهما كان انْتِمَائه، هو تقويض الحواجز المفتعلة المنصوبة، وَتهجين و«تَلْويث» ما هو في نظرنا صَافٍ خَالِص وَفَتْحُ أَعْيُننا على أساليب ومقاربات وَتَقَاطُعَات كنّا نعتقد أنّها متنافرة وأنّه لا مجال للتّوليف وَالتَّوْفِيق بينها. فعلى سبيل المثال، لو تَلاَفَيْنَا التّمييز السّائد والكسول بين الإبداع الرّوائي والإبداع الوثائقي والذي يفرّق بين الأعمال التّابعة من المِخْيَال والأعمال المُقَيَّدَة بنقل الأحداث بصفة موضوعيّة، ولو سعينا لِدَمْجِ هذه الثّنائيّة في إشكاليّة أشمل، يمكن أن نسميّها بـ«الصَّيْرُورَة الإبداعيّة»، لَتَفَطَّنَّا إلى أنّ أيّ فيلم، مَهْمَا كان جِنْسُهُ، هو شَرِيط إِبْدَاعِي فَعَلَ فيه المخيَال فِعْلَه. أي أنّ الفيلم، وعلى جميع المستويات التي يتألّف منها، في وتيرة سَبْكِهِ الفنِّي وفي رؤيته لِلْوُجُود، يبقى إنتاجا تَخْيِيلِيّاً. فَالمَرْجع الذي يحيل عليه وينطلق منه هو مزيج متشابك ومعقّد من الإحالات والمكوّنات المتفاعلة، منها الاقتصادي والاجتماعي والسّياسي ومنها أيضاً الجنسي والنّفسي والأسطوري. فالمخرج الوثائقي الماهر هو الذِي يتركُ المنافذ مُشْرَعَة لِتَحْتَضِن هَذِه الأبعاد المرجعيّة رغم تعدّدها واختلافها، وَهو الذي يُحْسِنُ تَنْزِيل هَوَاجِسه التّيميّة ضمن هذه السّياقات تَنْزِيلاً سَلِسًا حتّى ينتظم وينبسط عقد الفيلم ككلّ.

يُطْرَحُ نفْس الإشكالِ عندما يتعلّق الأمر بِمَفْهُومَيْ «الإيديولوجيا» و«الجمَاليّة»، إذْ جعلنا منهما عَدُوَّيْن متخاصمين ومتناحرين لا تَصَالُح ولا وِفَاق بيْنهما إطلاقًا. ففي فترة ازدهرت خلالها النّضالات وبرزت أفلامٌ أرادت أن تكون

شاهدًا على واقع المجتمع وتطلّعات النّاس وأن تنخرط في غَمْرَة التّنديد بقهر الحكّام وظُلْمِهم، كان شعار «الالتزام الإيديولوجي والسّياسي» شعارًا رائجًا لا نقاش في أحقيّته آنذاك ولا في شَرْعِيَّته الأزليّة. وكان مناصرو هذا التيّار بالمرصاد لأيّ عمل فنّي يَنْشُدُ الجمال الصّرف ويَنْسُج على منوال «الفنّ للفنّ»، معتبرين أنّ رغبة التملّص من الإيديولوجيا وتغليب «الشّكل» على «المضمون» ما هو إلاّ ضرب من البذخ ومن التجديف لصالح «البورجوازيّة» و«الرّجعيّة». وعندما تراجع المدّ النّضالي وذَبُلَت وَتِيرَة الشّعارات والبَيَانَات، أصبح الكثير ممّن كانوا صُفاة هذه الظّاهرة ودُعاتها يَمْتَعِضُون مِمَّا يسمّونه «التّوظيف الإيديولوجي والسّياسي للفنّ»، مردّدين، بين عشيّة وضحاها، أنّ الفنّ هو الفنّ وأَنّ الإيديولوجيا هي الإيديولوجيا وأنّه لا سبيل للتّلاقي بينهما.

تنشأ الثّنائيّات والأحكام القطعيّة، إذن وفق ورهن أمزجة النّاس وتقلّباتهم وآمالهم وخيباتهم، بعيدًا عن الأفكار وَالمَعَارف وعن الفحص الدَّقيق والنيّر للأعمال الفنيّة. لو احتكمنا للأفلام وحلّلناها عوض أنْ نجعل منها مجرّد مَطِيَّة عَرَضِيَّة لِمَوَاقِف مَا، لَتَبَيَّن لَنَا بِيُسْر أنّ العديد منها يَدْحض الاعتقاد بأنّ الإيديولوجي في قطيعة مع الجمالي وأنّ «الالتزام» في عداء مع «التجلّيات الشّعريّة والتّجويدات الشّكليّة». على هذا الصّعيد بالذّات، تَجُود عَلَيْنَا السّينما الوثائقيّة، هنا وهناك، بالأمثلة النّاصعة والنّفيسة.

تَوْضِيحَات لاَ بُدَّ مِنْهَا

يَقترن تاريخ الإنسانيّة، منذ العُصُور الغابرة إلى اليوم، بالصّورة، مهما كانت تَمَظْهُرَاتها وتجلّياتها على شكل خيالات وأشباح وطُقُوس وثنيّة مثلاً، ومهما كانت ميادينها من

الفيزياء والرّياضيّات والرّموز والاستعارات في الأعمال الأدبيّة المهووسة بالوصف الحيّ المشهدي للواقع إلى الوسائل الإعلاميّة المرئيّة مثل التّلفزة والفنون المنظورة كالرّسم والسّينما والفوتوغرافيا. لعلّ ما لا نعرفه أو لِنَقُل ما تناسيناه هو أنّ مفهوم «إيديولوجيا» يَسْتَنْبِطُ أُصُولَهُ داخل مفهوم الصّورة والتّفكير بالصّورة. في مؤلَّف مهمّ عنوانه «عصر الصّورة. السّلبيّات والإيجابيّات» للدّكتور المصري شاكر عبد الحميد، يسوق هذا الباحث المتخصّص في مجال الإبداع التّشكيلي والتّذوّق الفنّي، باعتماده أساسًا على نظريّات المفكّر «ميتشل» («Mitchell») المتعلّقة بالإيقونة والصّورة وصلتهما الوثيقة بالإيديولوجيا، الملاحظة التّالية:

«لقد جاءت كلمة «إيديولوجيا» (ideology)، كما قال ميتشال من كلمة فكرة (idea) التي جاءت من فعل «يرى» (to see) في اللّغة الإغريقيّة وهو فعل كثيراً ما يتمّ ربطه بالفكرة العامّة حول «الصّنم» (eudolon) أو الصّورة المرئيّة (visible image) والتي هي فكرة جوهريّة في البصريّات ونظريّات الإدراك»[1]. منذ البدء إذن، التحمت كلمتا «الإيديولوجيا» و«الصّورة» التحامًا عضويّا ولا ندري تحديدًا ما هي منطلقات ودعائم أولائك الذين طالبوا بتحرير الفنّ المرئي ممّا أطلقوا عليه «لَوْثة الإيديولوجيا».

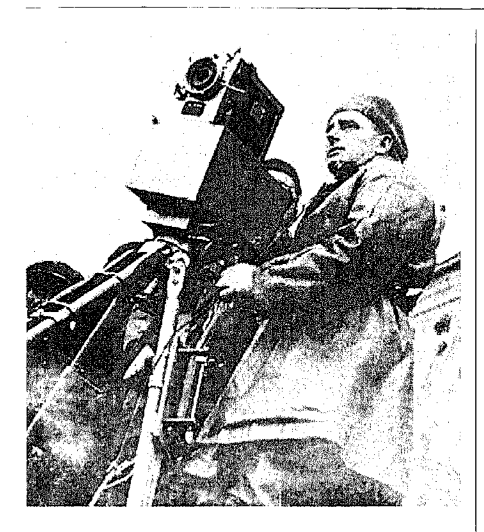
عندما تُقْتَلَعُ الكلمات والمُصْطَلَحَات والمفاهيم من جذورها الأصليّة وتُسْتَهْلَك في غير محلّها، فإنّ السّبُل تختلط وتُصْبِحُ ضَبَابِيّة. فتاريخ الأفكار والنّظريّات، منذ الفيلسوف أفلاطون إلى اليوم، علّمَنا أنّ أنظمة التّمثّل (représentation) لم تُبْنَ إطلاقًا على حربٍ باردة أو ساخنة بين «الإيديولوجي والجمالي» وبين «الفكرة» وترجمتها ترجمة إبداعيّة، بل على علاقة

1 - د. شاكر عبد الحميد، «عصر الصّورة. السلبيات والإيجابيّات»، نشر عالم المعرفة، الكويت 2005، ص. 16.

وطيدة متداخلة ومتكاملة بين هذا وذاك. لتنوير العقول والرّؤى ومقاومة التّحريف وتصويب الخطأ وإذكاء شعلة الوجدان، فَإنّ الإسهامات الفكريّة القيّمة والجادّة لا تكفي لوحدها. أثبتت التّجارب أنَّ الفعل الإبداعي يلعب دوْراً فعّالاً في تطوير النّظريّات وأنّه يمثّل حافزًا مُلْهِمًا، بفضل إشراقاته واستشرافاته، في إبراز الألْفة الضّروريّة والحيويّة بين الفنّ ومضامينه الإيديولوجيّة، إن كانت مبطّنة أو معلنة.

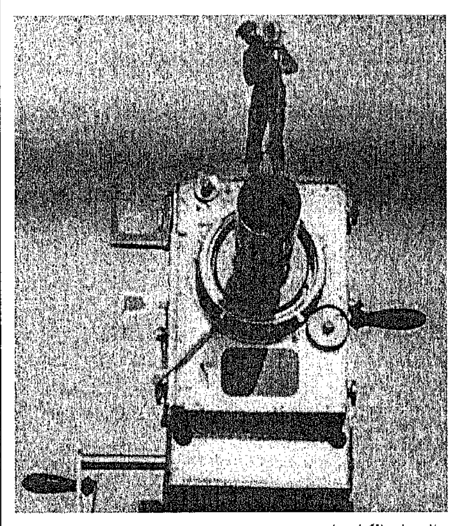
فعل «دزيغا فارتوف» التّدشيني

أصبح «الرّجل - الكاميرا» («L'homme à la caméra») وهو عنوان الفيلم المأثور الذي صوّره سنة 1929 المخرج الرّوسي «دزيغا فارتوف» (Dziga Vertov) الذي وُلد سنة 1895 وتوفّي سنة 1954، شعار كلّ مخرج اقْتَرن مصيره بتلك الكاميرا المحمولة التي كانت تتلمّس من خلال شرارات السّينما الوثائقيّة الأولى، ضوابط ناصية الإبداع الفنّي وأسرار جماليّته. «فارتوف» هو مؤسّس السّينما الوثائقيّة ورائدها الألمعي وهو من طينة الفنّانين الطّلائعيّين السّابقين لعصرهم والدّافعين به إلى التّجريبيّة الاستكشافيّة الخلاّقة.



المخرج الرّوسي «دزيغا فارتوف":... مؤسّس السّينما الوثائقيّة ورائدها... كان يؤمن بالفنّ وبوظيفته المحوريّة...

انطلقت مسيرة «فارتوف» السّينمائيّة في ظلّ نشوة الاحتفاء بانتصار الثّورة البلشفيّة التي كان



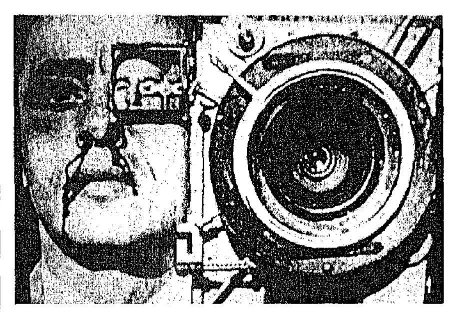
«الرّجل-الكاميرا» («L'homme à la caméra»): ... صوّره المخرج الرّوسي سنة 1929...

يؤمن بمكاسبها ويتفاعل مع تطلّعاتها، وكان نشيطاً في صلب هياكلها الثّقافيّة والصّحفيّة، مثلما كان يؤمن بالفنّ وبوظيفته المحوريّة، خاصّة في تلك الفترة التّأسيسيّة، في توعية الضّمائر والارتقاء بالفنون إلى مرتبة سامية. في ظرف سياسي وتاريخي تميّز بانصياع مجموعة من المثقّفين والمبدعين إلى مشيئة الإيديولوجيا الشّيوعيّة العمّاليّة المهيمنة والتّهافت في خدمة الدّعاية، كان دزيغا فارتوف، يفكّر في مستقبل الثّورة ولكنّ هاجسه الأساسي كَان أيضاً امتحان قدرة اللّغة السّينمائيّة، من خلال كلّ مكوّناتها، على تمثّل الواقع... ليس بالتّماهي معه ومحاكاته بل بخلقه من جديد والنّفاذ إلى خباياه الخفيّة. كان يهاجم السّينما الرّوائيّة إلى حدّ التّحامل ويعتبرها خدعة تخييليّة نابعة من الواقع.

ما سرّ خلود هذا الفيلم «الرّجل - الكاميرا» ؟ متخلصاً من وطأة «المضمون» و«الموضوع»، اتّخذ فارتوف في شريطه منحى التّحقيق الصّحفي الإبداعي الذي ينبني بحرص صاحبه ليس فقط على دقّة الملاحظة والبحث عن

الحقيقة وإنّما أيضاً وأساساً على اختبار صياغته ومساءلتها شكلاً ومضموناً.

يُصوّر هذا الشّريط مدينة مَا، مبرزا خصائصها



... ما اللّقطة المرآويّة الأخّاذة لعين تلتحم بعين الكاميرا وتمتزج بها إلاّ تأكيد... على فلسفة المخرج الفنيّة: لا تهمّ الحكاية ولا يهمّ ما نصوّره تحديدا بقدر ما يهمّ وعي السّينما بهويّتها وناصية لغتها...

المعماريّة وحركيّة أهاليها، مُنْتَبِهًا تارةً إلى شوارعها وأماكنها المركزيّة وطوراً إلى بعض مظاهرها الهامشيّة في الأزقّة والأنهج والأحياء السّكنيّة، دون أن يكون مهمّا معرفة هويّة هذه المدينة تحديداً. يبدو الفيلم، ظاهريّاً، في وفاق منطقيّ مع التمشّي الوثائقي، بما أنّه يدعونا، من خلال وجهة نظر ذاتيّة، إلى التجوّل عبر مدينة حسب منظومة مشهديّة تُراوح بين اللّقطات الكبيرة والقريبة المنكبّة على جزئيّات الحياة اليوميّة وتفاصيلها واللّقطات العامّة والبعيدة التي تقوم بتقديم بسطة بانوراميّة عن المدينة ككلّ. لكنّ الفيلم، في وَتِيرَتِه وبِنْيَتِهِ، مُخَاتل ومباغت، إذ يتخلّل خطابه الوثائقي المباشر عن سيرة المدن الكبرى خطاب آخر يحيلنا إلى عمليّة تصوير الفيلم نفسها، وكأنّ الشّريط لا يتقدّم وصفيّاً وسرديّاً إلاّ بالتّفكير الدّقيق في مكوّنات انبثاقه كعمل فنّي متكامل. وما اللّقطة المرآويّة الأخّاذة لعين تلتحم بعين الكاميرا وتمتزج بها إلاّ تأكيد، في فيلم فارتوف، على فلسفة المخرج الفنيّة: لا تهمّ الحكاية ولا يهمّ ما نصوّره تحديدًا بقدر ما يهمّ وعي السّينما بهويّتها وناصية لغتها.

هُنَـــا وَهُنَـــاك

السّمة البارزة في تجارب بعض المخرجين الوثائقيّين، سواء في الغرب أو في الوطن العربي، هي أنّهم لم يَسْتَعْمِلُوا التزامهم الإيديولوجي والسّياسي ذريعة لتلافي التّفكير في متطلّبات الفنّ الجمالية. فعندما تستحضر قطباً مهمّاً مثل السّينمائي البريطاني «جون غريرسون» (John Grierson) وهو رائد «الثّورة السّينمائيّة» التي عرفتها أنقلترا في الثّلاثينات من القرن الماضي، فإنّ ما يشدّ انتباهنا هو مواقفه التّقدّميّة ومناهضته للرّأسماليّة الغاشمة ونضاله الدّؤوب من أجل نهضة فكريّة وسينمائيّة يكون قوَامُهَا التّكوين الصّحيح والتّأطير النيّر المتبصّر.

لو استعرضنا سجلاّت الفنّ السّابع المجيدة، سنتبيّن أنّ أهمّ النّقلات النّوعيّة التي أنجزتها السّينما كانت بإمضاء مخرجين ملتزمين بقضايا شعوبهم ومؤمنين بأنّه ليس هنالك فنّ محايد ينظر من عَلْيَائِهِ إلى الصّراعات الإيديولوجيّة والسّياسيّة القائمة في المجتمع. لم يكن «دزيغا فارتوف» المثال الوحيد الذي برهن على أنّ الأرضيّة الفكريّة والنّضاليّة التي ينتمي إليها الفنّان تُثْرِي وتمتّن إبداعاته، عِوَضَ أَنْ تُعِيقَهَا وَتُكَبِّلُهَا.



اللّقطة الكبيرة جدّا (très gros plan) هي التّقنية التي اعتمدها لتخصيص الأشياء وأدقّ الجزئيّات وتضخيمها...

فَمِنْ وجهة النّظر هذه، لدينا قُطْبٌ آخر هو المخرج الرّوسي «سارجي إيزنشتاين» (Serguei Eisenstein) الذي ولد سنة 1898 وتوفّي سنة 1948 فبقدر ما كان «فارتوف» مناهضاً عنيدا للسّينما

الرّوائيّة، بقدر ما كان مواطنه «إيزنشتاين» غير متحمّس للسّينما الوثائقيّة. لكن نظريّات صاحب روائع فيلميّة خالدة مثل «الإضراب» (1924) و«المدرّعة بوتمكين» (1925) و«أكتوبر» (1928) و«اسكندر نفسكي» (1938) وإسهاماته المدوّية في تطوير اللّغة السّينمائيّة، كان لها الأثر الكبير على السّينما برمّتها بما في ذلك السّينما الوثائقيّة. ولا غَرْوَ أن نرى بعض المخرجين الوثائقيّين الرّياديّين، على غرار الهولنديّين «جوريس إيفانس» (Joris Evens) و«يوهان فان دار كيكن» (Johan Van Der Keuken)، يدينون بفضل «إيزنشتاين» عليهم وخاصّة فيما يتعلّق باكتشافاته ومجازفاته الجماليّة المبهرة. ففي مجال الفنّ السّابع، ليس هنالك تقنيّات تخصّ السّينما الرّوائيّة وتقنيّات تخصّ السّينما الوثائقيّة، إذ أنّ اللّغة واحدة وما يميّز بين هذا الجنس وذاك هي المقاربات والرّؤى في سرد حكاية مَا وفي التّعامل مع الواقع.

لماذا نعود دائماً إلى المخرج «سرجي إيزنشناين» كلّما تعلّق الأمر بالتّدقيق في لَبِنَات الفنّ السّينمائيّ التّأسيسيّة وفي منعرجاته الحاسمة ؟

انطلق «إيزنشتاين»، في ممارسته الفنيّة وفي نظرته إلى العالم والأشياء، من قناعة وهي أنّ كلّ شكل من الأشكال (شكل إناء أو أنف أو ديدان أو نظّارة أو لحم، الخ) يمكن أن يُحْدِث أشياء غريبة ومُخِيفة. هو فنّان افْتُتن بالأشكال المُذْهِلَة والمُرْبِكَة التي يحلو للمبدع استنباطها من خلال القوالب والتّصميمات الثّابتة والباهتة للحياة البشريّة في شتّى مظاهرها. الشّكل المصوّر هو بالضّرورة انزياح عن الشّكل الأصلي وتقويض لتركيبته المعتادة[1].

1 – عن هذه القدرة الهائلة لإيزنشتاين في خلق أشكال غريبة، أنظر كتابنا «العرب والحداثة السّينمائيّة»، دار الجنوب للنّشر، تونس 1996، ص. 59.

اللّقطة الكبيرة جدّا (très gros plan) هي التّقنية التي اعتمدها لتخصيص الأشياء وأدقّ الجزئيّات وتضخيمها. تُبرِزُ التّفاصيل المكبّرة حدّة الفوارق والتّناقضات بين الحكّام والمحكومين وتُنْبِئ بانطلاق شرارة الاحتدام والتّطاحن بين الشقّين. نرى في فيلم «المدرّعة بوتمكين» الدّيدان التي تنهش اللّحم النّتن من خلال لقطة كبيرة جدّا. هذا التّوريم المباغت لجزئيّة صغيرة يُرْبِكُ عين المشاهد ويُحِيلُه إلى هول الأشياء وإلى ضرورة تمرين النّظر على



...نعود دائما إلى المخرج «سرجي إيزنشتاين» كلّما تعلّق الأمر بالتّدقيق في لَبِنَات الفنّ السّينمائيّ التّأسيسيّة وفي منعرجاته الحاسمة...

التّدقيق في جزئيّات تبدو هامشيّة. يتمرّد بحارة المدرّعة احتجاجاً على معاملتهم كحيوانات.

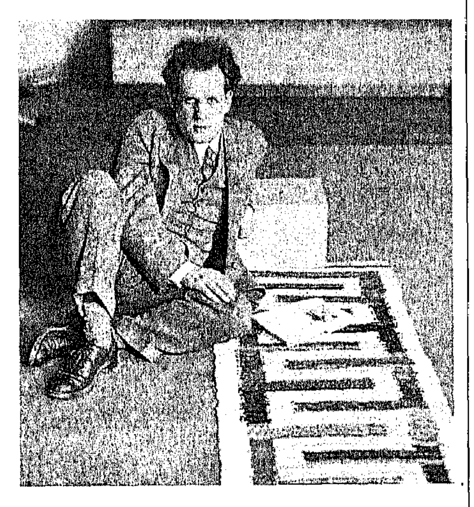
في هذا التّخصيص الذي يكاد يفقأ العين للأشياء وللوجوه وللأجساد، تولد في كلّ مرّة أشكال جديدة إلى حدّ تتقلّص فيه الهوّة بين الإنسان والحيوان. يُبْرِزُ هذا التّمشّي بدقّة خصائص ممارسة إيزنشتاين السّينمائيّة التي تسعى إلى استجلاء ما هو خفيّ ودنس ومتوحّش في أيّ شكل مهما كان حجمه. «إيزنشتاين» بالأساس مخرج «شاذ»، أي فنّان منجذب أشدّ الانجذاب إلى النتوؤات وإلى تلك العلامات الدّامغة والمفاجئة. هذا الهيام اللاّمتناهي بالجزئيّات وبالتّناقضات الصّغيرة، كان كافيا ليضع المخرج في تناقض شبه كلّي مع الخَطّ الإيديولوجي للحكم الشُّيُوعِي السّائد.

في مقال مهمّ عنوانه «انزياحات الطّبيعة»، نشر في الثّلاثينات في مجلّة «وثائق» الفرنسيّة، تناول الفيلسوف والكاتب الفرنسي جورج

باطاي (Georges Bataille) مسألة التّحوّلات المُذْهِلة للأشكال، مؤكّداً في هذا الصّدد على أنّ كتابه تاريخ العين في الغرب في علاقة وطيدة بالتّشكّلات الغريبة للطّبيعة، سواء أكانت بشريّة أو حيوانيّة أو نباتيّة. ولا غرو إذن أن يستشهد «باطاي» في هذا المقال بالمخرج الرّوسي «إيزنشتاين» وأن يعتبره مرجعا ذا أهمّيّة قصوى في تلك القدرة الفائقة على بلورة أشكال تقطع مع الطبيعي.

اقترنت هذه البنى الدّراميّة التي تعتمد على التّجزئة الصّارمة في سلّم اللّقطات[1] بالدّور الفاعل الذي أسنده «إيزنشتاين» للمونتاج. كلّنا يعرف أهميّة المونتاج في أعمال «إيزنشتاين» السّينمائيّة وكلّ واحد منّا أصابه الذّهول عند مشاهدة بعض المقاطع والمشاهد المأثورة من جرّاء التّجانسات والمقارنات والانفعالات والتّصادمات التي يحدثها المونتاج بين مستويات شتّى.

تأثّرت أجيال من السّينمائيّين الوثائقيّين، أكانوا غربيّين أو عرب، بفتوحات «إيزنشتاين» الفنيّة. ففي أفلام المخرج الهولندي «يوهان فان دار كيكن» نشاهد جليّاً حرصه على تضخيم



...نظريّات صاحب الروائع الخالدة ... وإسهاماته المدوّية في تطوير اللّغة السّينمائيّة، كان لها الأثر الكبير على السّينما برمّتها بما في ذلك السّينما الوثائقيّة...

1 - عن منظومة «سلّم اللقطات» وتفاصيلها، انظر كتاب «فهم السّينما» للويدجي دي جانيتي، ترجمة جعفر علي، منشورات دار الرّشيد، بغداد، 1981.

الأشياء (آلات موسيقيّة أو أثاث أو إشارات مرور، الخ...) وإبرازها بصورة مغايرة للمعتاد. كان المخرج الهولندي معجبا كثيراً بإيزنشتاين وكان يَذْكُرُ ذَلِكَ في كلّ المناسبات والحوارات. وبقطع النظر عن هذا الإعجاب، فلو قارنّا بين رؤيتهما للمونتاج وطريقتهما في توظيفه في المخاض الفيلمي، لرأينا أوجه التّشابه والتّلاقي في حرصهما على اعتماد مونتاج خَامٍ وجَدَلِيّ من خلاله تتبلور المفارقات والتّناقضات الاجْتِمَاعِيَّة وَالسِّيَاسِيَّة.

لِنَسُق مثالا آخرا: المخرجة الوثائقيّة اللّبنانيّة «جوسلين صعب» (Jocelyne Saab). هي سينمائيّة «إيزنشتانيّة» بامتياز. ففي جلّ أفلامها المتميّزة مثل «السّلطة والصّراعات في إيران: زحف الطّوباوية» الذي أنجزته سنة 1980، أو «حيّ الأموات» الذي صوّرته سنة 1982، نُشاهد تشبّث المخرجة التّلقائي بالزّجّ بعمليّة تصوير الفيلم وملابساتها ومفاجآتها، في عمليّة الإخراج ككلّ. إنّ «نِفَايَات» إنجاز فيلم، أي كلّ ما يعترض فعل التّصوير من عراقيل وصعوبات وَمُنَغِّصَات، هي جزء لا يتجزّأ من الرّؤية الإبداعيّة. فما يشدّ انتباهنا في فيلمها عن قيام الثّورة الإيرانيّة وهي في نشوة سنتها الأولى، هو محاولة حرّاس الثّورة من منع مخرجة لا ترتدي الحجاب من التّصوير. في لقطة مبهرة ومباغتة، نرى بعض الأيادي التي تريد حجب عين الكاميرا وتهشيمها. لو كان مخرجاً آخر غير وَاعٍ بقيمة هذه «الزّوائد» الفجئيّة التي حَتَّمَهَا الاكتواء بنار الواقع، لحذفها واعتبرها خارجة عن الموضوع.

يتميّز أيضاً فيلمها الثّاني «حَيُّ الأَمْوَات» الذي يصوّر حياة المساكين الفقراء الذين يسكنون في مقابر ضواحي القاهرة، برصده لكلّ المحاولات التي قامت بها السّلط لمنع تصوير الفيلم الذي يعطي، حسب رأيهم، «نظرة مشينة عن المجتمع المصري». ينتهي هذا الشّريط الذي ينتصر إلى

المعذّبين في الأرض ويدين ظلم الحكّام بأغنية للفنّان المصري الملتزم «الشّيخ إمام». لكن بؤرة إشعاعه وأهميّته ليس خطابه الإيديولوجي والسّياسي الثّائر على الأوضاع الفاسدة في الوطن العربي وإنّما مساءلته، في صلب ولادته كعمل فنّي، موضوع الرّقابة وخُطُورة انعدام حريّة التّعبير على الفنّ ككلّ.

السّينما الوثائقيّة زمن العولمة: نَحْنُ والغرب

تستوجبُ هذه الدّراسة توضيحا مُهمّا وهو أنّ التّحَاليل والاستنتاجات التي تتخلّلُها لا يُمكن تعميمها ولا اعتبارها حقيقة ثابتة. فكلّ ما ورد في هذه الدّراسة عن السّينما الوثائقيّة الغربيّة والعربيّة زمن ما سُمِّيَ «بالعولمة» مُرتبط ارتباطا وثيقا بالنّماذج الفيلميّة المُعتمدَة في هذا المقال وبِإطار زمنيّ وتاريخيّ مُحدّد. إنّ المحامل التي يرتكز عليها هذا البحث هي التي تُفْرِزُ نَوعِيّة القَضايا والإشكاليّات التي يطرحُها هذا البحث المُتمحور حول التّدقيق في المُمارسات السّينمائيّة الوثائقيّة لبعض المُخرجين الأوروبيّين الكبار وبعض الأفلام المنجزة في هذ المجال من قبل بعض المُخرجين العرب. فالفُنُون، وخاصّة منها السّينما، كانت سبّاقة في بلورة مسألة العَولمة قبل أن تُشعّ نظريّاً وفكريّاً بكلّ خلفيّاتها الإيديولوجيّة والسّياسيّة.

الشّرارة المُلهِمة

أدرك الناقد الفرنسي أندري بازان (André Bazin)، منذ الخمسينات، في مؤلّفه الشّهير «ما هي السّينما ؟» (Qu'est-ce que le cinéma?) أنّ الصّور الوثائقيّة للأحداث الرّاهنة (Les actualités) هي مادّة الفنّ السّينمائي الأولى والأساسيّة. وربّما هذا هو السّبب الذي دفع المخرج الإيطالي رُوبارتُو رُوسلّيني (Roberto Rossellini) إلى إعادة النّظر في ماهيّة الفنّ السّابع وفي وظائفه المتعدّدة بالرّجوع به، كما يتجلّى ذلك في جلّ أفلامه، إلى مصدره الجوهري وهو التّصوير التّسجيلي والتّوثيقي. ولعلّ هذه القوّة التي كانت تتميّز بها السّينما في فترة سابقة، هي في طريق الاندثار والموت حاليّاً لأنّ الإيمان بالفنّ السّينمائي وبقدراته يمرّ بفترة حسّاسة من التصدّع والإرهاق.

البطل الأوديسي أو عودة المكبوت الوثائقي

مِحور هذه الدّراسة الأساسي فيلم مهمّ للسّينمائي اليوناني تيو أنجلوبزلزس (Théo Angelopoulos) عنوانه «نظرة عوليس» (Le regard d'Ulysse)، يعود تاريخ إنجازه إلى سنة 1995. واخترنا هذا العمل السّينمائي أساساً لأنّه يعكس بصفة جليّة قضيّة تكريس الخصوصيّة الحضاريّة والثّقافيّة في علاقتها بما يحدُث من رجّات وتغيّرات حثيثة في العالم.

يروي هذا الفيلم قصّة رجل يُكلّف من قبل إدارة خزينة الأفلام اليونانيّة بالبحث في منطقة البَلْقَان (Balkans) عن ثلاثة أشرطة وثائقيّة قصيرة للأخوين «منّاكيس»، ميلتوس وينّاكيس، وهما رائدا السّينما الوثائقيّة في اليونان عند مطلع القرن الماضي. نراه يجوب بلدانا مثل رومانيا وبلغاريا ويوغسلافيا وألبانيا تعيش تحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة خطيرة، دون العثور على النّسخ السّلبيّة للأشرطة التي أُتْلِفَتْ. تَتَخلَّلُ المتوالية السّرديّة للفيلم مقتطفات بالأبيض والأسود من أشرطة للأخوين منّاكيس تُصوّر مشاهد حيّة من الحياة اليوميّة في بعض القرى اليونانيّة.



السّينما الأوروبيّة مسكونة في منعرُجاتها النّاصعة، من البوسني إيمير كستيريكا إلى الإغريقي تيو أنجلوبولوس، بشبح الصّورة الوثائقيّة...



السّينما فنّ يحتضر. الأحياء من البشر لم يعودوا قادرين، في هول الدمارات والمذابح، على الحبّ.

حيال هذه الأزمات الفنيّة والإنسانيّة الخانقة، تتوجّب العودة إلى بدايات الصّورة السّينمائيّة وتحديداً إلى تلك الأشرطة الوثائقيّة التي عكست بدون ادّعاء حياة الشّعوب في أفراحها ومآسيها. ماذا بقي للسّينما أن تقوله وتَحْكِيه أمام بشاعة المعاناة واندثار كلّ القيم ؟ حلّت التّلفزة محلّها في متابعة الأحداث الصّاخبة واحتكار أعين المشاهدين وقرائحهم. لم يعُد بإمكان الفيلم الحديث، أي الفيلم الصّاغي لرجّات العالم وكوارثه، نسج صور أو التّلفّظ بأفكار إلاّ وهو منحلّ ومازج في الآن نفسه تداعيات الحاضر بالماضي الحميمي وسِمَات الخيال بالواقع الملموس، مثل خليّة سرطانيّة تتآكلها السّموم وزوال الفنون، ما عدا تلك البصمات الهيروغليفيّة التي رسَمت الخطوط الأولى لنزعة التّناحر والتّقاتل الجامحة التي استبدّت بإنسانيّة العصور الحديثة. لذا تُفرز هذه الحفريات الشّاقة بطلا من طينة خاصّة، أوديسيّا تائها نقيّ الذّاكرة، وفيّا لفتوحات الأجداد الفنيّة لكنّه منكسر الخاطر ومكبّل العواطف والأحاسيس ومتفرّج في ما يدور حوله من أحداث ومورّط من تلقاء نفسه في ضياع لا نهاية له. عندما يعود إلى بلده الأصلي - هذا طبعاً إذا عاد - لن تكون في انتظاره زوجة ولا أولاد.

السّينما الأوروبيّة مسكونة في منعرجاتها النّاصعة، من البوسني إيمير كستيريكا (Emir Kusturica) إلى الإغريقي تيو أنجلوبولوس، بشبح الصّورة الوثائقيّة. هل سنعود في الوقت الذي تعلن فيه السّينما حتفها إلى واقعيّة جافّة ومباشرة لا تكون بمقتضاها الكاميرا إلاّ مجرّد آلة تسجيل تصوغ أوجه الأشياء الملموسة بأقلّ ما يمكن من التّعليق والتّحوير؟ في أفلام أنجلوبولوس وكستيريكا، هنالك حنين

غير معلن إلى مدرسة سينمائيّة عانق فيها فعل التّصوير حجّة الوثيقة وثَباتها وهي مدرسة «الواقعيّة الجديدة الإيطاليّة» (Néo-réalisme Italien) التي برزت إبّان الحرب العالميّة الثّانية وبعدها. حَاليّاً، هنالك تَوْقٌ إلى ثبوتيّة الصّورة الفوتوغرافيّة وعَرَاقتها للتّذكير بما سُلب من الأفراد والعائلات من حريات ومسرّات، وكأنّ الفنّ الوثائقي أصبح ردّة الفعل المثلى حيال تقويض الحدود وقمع الخصوصيّات بشتّى تجلّياتها تحت ذريعة ما سُمِّي «بالعولمة» سرعان ما تحوّلت، تحت وطأة كبار العالم ومطامعهم، إلى مُعْتَقَل.

في «نظرة عوليس»، تصرّ عائلة على تجميع كلّ أفرادها من خلال صورة تذكاريّة قبل أن يُسَلِّم الأب والإبن والعمّ للبوليس السّريّ الذي جاء للقبض عليهم. تُثَبَّتُ هذه الصّورة في الفيلم وتمتزج بصور الأخوين مناكيس. أضحت الفوارق المزعومة بين السّينما الرّوائيّة والسّينما الوثائقيّة كلّها واهية. وأضحت الصّور تَتَغذّى من بعضها البعض كما يتغذّى الحاضر من شرارات الأيّام الماضية. لا وجود لعولمة تُذكر ما دامت الحريّات الفرديّة مقموعة وما دام الطُّغاة يفرضون على الشّعوب سطوة ممارساتهم الاعتباطيّة والزّجريّة. السّينما الوثائقيّة هي المؤهّلة أكثر من غيرها لرصد بصمات هذا القمع وهول آثاره.

هذه العودة إلى وثائقيّة الصّورة السّينمائيّة هي المقاومة الدّنيا من قبل بعض المخرجين ضدّ مَحق الشّعوب وضدّ عناد الحكّام القياصرة الجدد في مسح أثر يُدِينُهُمْ. لكنّها مقاومة موجّهة أساساً ضدّ ذلك الغول الذي يَبتلعُ الذّاكرة ويُبِيدُ أيَّ أثرٍ لها وهو التّلفزة. لذا، غالباً ما نرى التّلفزة حاضرة في بعض الأفلام الأوروبّيّة الحديثة بمثابة الكائن العمومي الأليف الذي لا يطالبك بالاكتراث بوجوده أو بمشاهدة الصّور التي يبثّها. إن تكرّمت عليها بنظرة، في الحانة

أو في بهو المطار أو في الطّائرة أو في القطار، فهذه مسؤوليّتك أنت وليست مسؤوليتها هي. في السابق، كان نقد التّلفزة ورفض وساطتها الإعلاميّة أمرًا سهلاً، إذ كان يقع الاكتفاء بتبيين الهوّة بين حدّة الواقع ومفارقاته وبين الصّورة

...«نظرة عوليس»: فيلم مهمّ... يعكس قضيّة تكريس الخصوصيّة الحضاريّة والثّقافيّة في علاقتها بما يحدُث من رجّات وتغيّرات حثيثة في العالم...

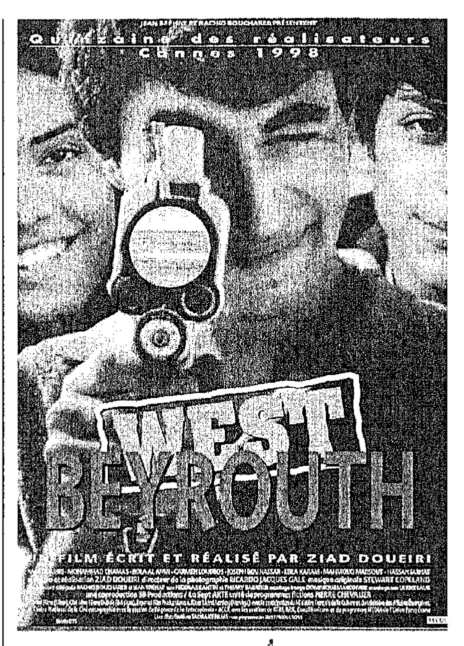
الزّلجة والسّطحيّة التي تقدّمها التّلفزة عن هذا الواقع. هذه الإدانة الواضحة، كثيراً ما كانت تُجَسَّدُ في مشهد تقليدي وهو تكسير جهاز التّلفزة والفتك به من قبل بطل الفيلم. حاليّاً، لم يعد مشهد استعراضي مثل هذا ممكنًا ولا مريحاً.

في «نظرة عوليس» نرى البطل خلال استراحة وجيزة في حانة الفندق، يتابع البثّ التّلفزي بنظرات هائمة ومتعبة ومتقطّعة دون التّفوّه بأيّة كلمة أو إبداء أيّ تعليق عن المادّة الإخباريّة المقدّمة. عداوُه للتّلفزة متأكّد، لكنّه عداء دفين داخلي ومشحون بحَنق عميق تُوحي به نظرة البطل التّائهة والضّجرة. يُراود أنجلوبولوس جهاز التّلفزة من خلال لقطات بعيدة، يقترب منه ثمّ يتراجع إلى الوراء، يجانبه ثمّ يهجره كأنّه يُومئ لنا، من خلال هذا الغزل المتوتّر، أنّ مواجهة السّينما الثّأريّة والصّاخبة للتّلفزة قد ولّى عهدها.

السّينما الوثائقيّة المُتَلْفَزة الهجينة

هذا الوعي الحادّ من قبل بعض المخرجين الأوروبّيّين بالخطر الذي تُمثّله التّلفزة على الفنّ السّينمائي وعلى خصوصيّات اللّغة المكوّنة لماهيّته، يبدو أنّها مسألة ليست مهمّة وملحّة بالنّسبة إلى كثير من السّينمائيّين العرب. ولا يمكننا بأيّ حال من الأحوال تغييب هذه القضيّة بتعلّة أنّ الفوارق الشّاسعة بين سينما غربيّة لها تقاليدها العريقة وتراكماتها الكمّية والنّوعيّة وبين سينما عربيّة ما تزال، رغم عديد الإشراقات والنّجاحات، متعثّرة ورهينة ظروف تمويليّة وترويجيّة صعبة جدّا. فبقدر ما تصدّى بعض المخرجين الغربيّين الكبار إلى ظاهرة العولمة بفضح إسقاطاتها الإيديولوجيّة والسّياسيّة، مُدافعين عن هويّة شعوبهم وأصول حضارتهم، منبّهين إلى خُطورة تَمْيِيعِهَا في منظومة كونيّة فوقيّة، بقدر ما ارتمى بعض المخرجين العرب في أحضان سراب العولمة وخِدَعِهَا.

لا يتجسّد تأثّر عدد كبير من السّينمائيّين العرب بالتّلفزة في الكيفيّة التي يصوغون بها أعمالهم فحسب، وإنّما كذلك في الطّريقة التي يُوظّفون بها المادّة التّلفزيّة لا سيما الإخباريّة السّياسيّة منها. نادراً ما نراهم يحاولون إرباك وساطة التّلفزة الثّقافيّة أو السّياسيّة أو محاولة التّنبيه إلى وجهات النّظر التي تتحكّم في الصّور المُبثّة. في أغلب الأفلام اللّبنانيّة التي أنجزت أخيراً عن الحرب الأهليّة بلبنان وعن مخلّفاتها البليغة على نفسيّات الأفراد وعواطفهم، مثل «لبنان الكابوس» و«ويست بيروت»، يقع الاستشهاد بمقاطع تلفزيّة عديدة إمّا للتّذكير بحدث سياسي صاعق طبع الذّاكرة الجماعيّة أو لتدعيم بعض الشّخوص في شهاداتهم على الانكسارات الذّاتيّة والعائليّة التي يشعرون بها من جرّاء الحرب. تُوظَّف هذه الرّكائز الوثائقيّة في المتوالية السّرديّة الفيلميّة بمثابة البرهان الذي يضيء بعض الحقائق والأحداث ويكثّف معانيها ومغازيها، وكأنّ بعض السّينمائيّين



...في أغلب الأفلام اللُّبنانيّة التي أنجزت... عن الحرب الأهليّة وعن مخلّفاتها البليغة.... يقع الاستشهاد بمقاطع تلفزيّة، إمّا للتّذكير بحدث سياسي أو لتدعيم بعض الشّخوص...

العرب لم يعودوا قادرين على إنتاج مادّة روائيّة تخييليّة مستقلّة تستمدّ قوّتها الإقناعيّة والجماليّة من منظومتها الدّاخليّة.

تتجسّد الهجانة التي تطبع بعض الأفلام العربيّة في الخلط السّاذج بين الشّيء وصورة الشّيء وبين الكتابة التّلفزيّة والكتابة السّينمائيّة. مَن أنجز الصّور التّلفزيّة التي تغمُرُ أعيُننا من كلّ جانب؟ من أيّ وجهة نظر صُوِّرت؟ ما هي الخلفيّات المدسوسة في التّعاليق المرافقة لها؟ ما هي الفوارق بين واقع الحروب والصّور التّلفزيّة التي تَدَّعي عَكْسَ هذا الواقع بكلّ حذافيره؟ هذه الأسئلة مُغَيَّبَة في جلّ الأفلام العربيّة التي تستعين ببعض المشاهد التّلفزيّة. نرى في أعمال روائيّة عن الحرب الأهليّة بلبنان مواطنين لبنانيّين جنباً إلى جنب، أصدقاء أو أزواجاً، يَنظُرُون إلى بعض الاستجوابات التّلفزيّة التي أجريت معهم مضاعفين حدّة الحديث بتعاليق لاذعة موجّهة ضدّ حكّام لبنان كلّهم وضدّ المجتمع اللُّبناني بأسره وخاصّة ضدّ ذواتهم. لماذا لا يتحمّل العرب، كلّما تعلّق الأمر بخيباتهم وتناحراتهم، رؤية أنفسهم إلاّ في التّلفزة وليس في السّينما، وكأنّ جرأة الشّهادة

التي يُدلون بها وقساوتها تريحان المخرج من الانتباه إلى مخاطر ارتماء المادّة الفيلميّة في أحضان الفرجة التّلفزيّة ؟

يُمكنُ للمخرجين العرب، سواء الرّوائيّين أو الوثائقيّين، أنّ يتّعضوا بدروس الأخوين منّاكيس السّينمائيّة، هذا طبعاً إن أدركوا ذلك وأرادوه. بالأمس واليوم أو غداً، سيكون الدّرس هو نفسه: على السّينما أن تُكوّن، بالوسائل الخاصّة بها، مادّتها الوثائقيّة وأن تكون شاهدًا على نكبات هذا العصر. فالمُعطى المغري في «نظرة عوليس» لأنجلوبولوس هو أنّ التّشبّث بهذا الإرث القديم يَجُرُّ السّينما حتما إلى تيه ضروريّ لا نهاية له. في بلداننا، سَنَتِيهُ أكيدا لو بحثنا عن فنّانين عرب يجرؤون على الاكتواء بضياع مثل ضياع عوليس. أغلب السّينمائيّين العرب لا يعودون إلى الماضي إلاّ للتّسلّي بذكريات عن طفولتهم ومراهقتهم، لا يجرؤون على استقراء المخيال وتطعيمه بوثائق مصوّرة من الأرشيف إلاّ من خلال أفق ضيّق ومتكرّر وفولكلوري. لن نُمانع إطلاقاً أن يُحوّلوا الشّاشة الكبيرة إلى قرى من الشّاشات المصغّرة نتلذّذ من خلالها بمحلّيتنا العريقة وبحكايات التّآخي والتّسامح بين الشّعوب والأقليّات ونتشي بانفلاتنا من جهنّم الواقع وكلّ مُناغصَات التّاريخ.

لكن، بعد تكاثر الحروب والدّمارات في شتّى أصقاع العالم، وبعد الحرب على أفغانستان، وبعد تكسير العراق وتمزيقه، وبعد تقتيل الفلسطينيّين في جنين وغزّة وتجويعهم ومحاصرتهم، أصبحت مهمّة الفنّان على محكّ رهانات حضاريّة وتاريخيّة وإنسانيّة لا مفرّ منها. هنالك بالتّأكيد فرق شاسع بين مخرج وثائقيّ منفتح على العالم ومتفاعل معه، يُدافع عن أصول شعبه وعن جذور كيانه، ومخرج آخر لا همّ له سوى مغازلة الغرب والإسراع بتقديم صورة معلّبة ومحنّطة عن بلده.

الوثائقيّـــة والوثائقيــون

إنّ الفيلم الوثائقي هو روح الشّعوب والبلدان. فلا بلاد للشّعب ولا شعب للبلاد ما لم يحتفظا بأيّ أثر من آثار التّاريخ والعوائد والصّراعات أو الآمال والأفراح والأتراح لذلك يستجيب الفيلم الوثائقيّ لحاجة الذّاكرة إذ يساهم عند بعضهم في تحديد صيغة رائجة من صيغ تثمير الحنين إلى الماضي وهو عند غيرهم عمل من أعمال المقاومة الثقافيّة والمواطنيّة.

إنّه لمن الضّروريّ والمفيد إنتاج أفلام وثائقيّة عن المصوغ والملابس التّقليديّة وعن الطّقوس الإحتفالية والمعالم الأثريّة أو عن الوّجوه الرّائدة في ميداني الفنون والآداب لكنّ الاحتفالات وتخليد الذّكريات وتقديم الاعترافات بالجميل لا يمكن أن يقتصر على الماضي مهما كان هذا الماضي مجيدا ولا يمكن أن يحصر في الشّخصيات الشّهيرة المعترف بها. وهذه المهمّة يمكن أن تنهض بها أيضاً التلفزة العموميّة.

إنّ المخرج الوثائقي يجب أن يهتمّ بتقديم ما لا تجرؤ الشّاشة الصّغيرة على تقديمه. لذلك تتضمّن ممارسة السّينما الوثائقيّة استتباعات ومواقف سياسيّة لا يمكن تجنّبها شئنا أم أبينا. فما إنْ يوّجه السّينمائي تساؤله عن صيغة وجوده في العالم شطر البحث عن المشترك بينه وبين الآخرين حتّى يصبح تساؤله تساؤلاً سياسيّاً في جوهره. وهذه الصّلة بين الجماعة والفرد هي التي يستكشفها الشّريط الوثائقي.

شحّـــة الصّـــور وندرتـــها

يبدو الإنتاج الوثائقي في السّينما العربيّة دون المأمول حتّى في بلاد لها تقاليد سينمائيّة صلبة مثل مصر. إنّ الشّريط الوثائقي الذي كان قد مرّ بفترات ازدهار بفضل «محمّد التهامي» وغيره من السّينمائيين مثل «توفيق صالح» و«شادي عبد السّلام» يعيش فترة تراجع كبير. إنّ قطاع

السّينما في بلاد النّيل يبدو حاليّاً شبه معطّل. وإنّه لمن الطّبيعيّ أن تصيب الشّريط الوثائقي نتائج هذه الأزمة بسبب وضعه الهشّ سلفاً. ولا يمكن للعوامل الاقتصادية المرتبطة بمسالك تمويل قليلة المصداقيّة فوضويّة في مستويات الإنتاج والتّوزيع أنْ تبرّر قلّة المثابرة والمداومة في مجال حيّويّ كهذا المجال. لا وجود عندنا لأفراد جعلوا من هذا اللّون من الأفلام علّة وجودهم وحياتهم فاختصّوا فيه إذ يتصوّر بعض السّينمائيين في بدء مسيرتهم الشّريط الوثائقي مقدّمة لشريط خيال طويل. ويتعامل معه سينمائيون آخرون لا يريدون أن يظلّوا عاطلين عن العمل في بلدان يبدو فيها الإنتاج السّينمائيّ شيئاً فشيئاً أشبه بالحدث العجيب المازوشي باعتباره وقفة خلاص أو قارب نجاة في انتظار مستقبل أفضل.

وإذا كانت السّينما الوثائقيّة في العالم العربيّ متعثّرة لا تقوى على النّهوض لتغدوَ مكوّنا ضروريّا من مكوّنات عاداتنا الفنيّة والثّقافيّة فلأنّ الأمر يعود أيضاً للحالة الذّهنيّة للذين يشتغلون بها. إنّ الشّريط الوثائقيّ بالنّسبة إلى الكثير من السّينمائيين الذي يحلمون بالنجاح الجماهيري ويبحثون عن التقدير والاعتراف ما هو إلاّ ملجأ لا يمكنهم أن ينقطعوا إليه طوال حياتهم ليجعلوا منه مهنة يمتهنونها أو متعلّقا به يتعلّقون؛ والدّول التي تدعّم الأشرطة الوثائقيّة لا تقدّم دعمها عن طيب خاطر حقّا لأنّ هذا اللّون من الأفلام قلّما يحقّق ربحا وليس من السّينما المرموقة والملائمة لواجهات التّظاهرات الدوليّة رغم أنّ الوثائقيّ مدرسة جيّدة وجنس هامّ في غاية الازدهار في الغرب وفي بعض بلدان أمريكا اللاتينيّة والجوائز التي يحصدها تصاعديّا في المهرجانات المعتبرة تؤكّد أنّ التمييز الذي يحاول بعضهم إقامته بين سينما الخيال والريبورتاج والشّهادات، أي بين أعمال من إنشاء المخيّلة وأخرى لصيقة بالواقع، تمييز مصطنع سطحيّ. إنّ جانباً هامّاً من السّينما

الأوروبيّة الحديثة في صيغتها الآفلة مسكون بالنّوع الوثائقي يجسّد ذلك خير تجسيد الشّريط الرّائع «رحلة أوليس» لليونانيّ «تيو أنجليبولوس» الذي أنجزه سنة 1987. ويبدو فضلاً عن ذلك أنّ «الوثائقي» هو النّوع السّينمائي الأقدر على فكّ رموز المخيال وتوليده، إذ يباغتك بمواقف وحوارات ولقيات تفوق الخيال.

مكاســـــب هامّـــــة

تمتلك تونس رصيداً محدوداً كميّاً من الأشرطة الوثائقيّة فضلاً عن قلّة انتظام الإنتاج الوثائقي فيها. لكنّ هذا الرّصيد المحدود كميّاً جدير بالتقدير نوعيّاً. إنّ الجيل الحالي من المخرجين التونسيين الوثائقيين هو دون منازع الأفضل موهبة وإبداعاً على نطاق عربي بعد ذلك الجيل من «الوثائقيين» الذي أنجبته لبنان خلال السنوات السبعين مثل «رندة شهّال» (خطوة خطوة) و«جوسلين صعب» (مدينة الموتى، اليوتوبيا الغازية). لقد تطّورت منزلة الشّريط الوثائقي في السنين الأخيرة فاكتسب أهميّة وحجماً بعد أن تمّت مقاربته باحتشام في السّنوات الأولى التي تلت ولادة السّينما





...أكّد سينمائيون شبّان انخرطوا في الجوّ النّقدي الاحتجاجي المميّز للجامعة التونسيّة لنوادي السّينما والجامعة التّونسيّة للسينمائيين الهواة، أهميّة تكوين رؤية تركّز على الحقائق التّونسيّة الحارقة التي تستدعي التّصوير سينمائيّا...

التّونسيّة ولم يعد للعزلة التي عرفها هذا النّوع السّينمائي من سبب. ففي السّنوات السبعين كانت مشاغل بعض الأفلام الوثائقيّة التي تمّ إنجازها هي ذات المشاغل الإجتماعيّة التي عكستها الأشرطة الطّويلة المؤسّسة مثل «وغدا... ؟» لابراهيم باباي أو «سجنان» لعبد اللطيف بن عمّار. لقد أكّد سينمائيون شبّان انخرطوا في الجوّ النّقدي الاحتجاجي المميّز للجامعة التونسيّة لنوادي السّينما والجامعة التّونسيّة للسينمائيين الهواة، أهميّة تكوين رؤية تركّز على الحقائق التّونسيّة الحارقة التي تستدعي التّصوير سينمائيّاً، وهذا ما يتبدّى من خلال شريطين مميّزين للطّيب الوحيشي «قريتي من بين قرى أخرى» و«الخمّاس» الذين تمّ إخراجهما سنتي 1972 و1974.

لكنّه يمكننا أنْ نجزم أنّ الشّريط الوثائقيّ التّونسي قد اكتسب خلال السّنوات 80 و90 و2000 حيويّة واعدة وكشف عن حساسيات وتيّارات مكوّنة لما يجدر بنا تسميته «المدرسة التّونسيّة» في هذا الميدان. فلقد شغف «احميدة بن عمّار» الرّائد الذي لا نظير له بتاريخ تونس السّياسي والإجتماعيّ والثّقافي القديم والمعاصر أمّا «عبد الحفيظ بوعصيدة» فقد حاول أن يوجّه نظرته المعطاء المستطلعة نحو «تونس» بحثاً عن معدن التعدّد الثقافي والإثني في بلاده. إنّ غالبيّة أفلام «بن عمّار» و«بوعصيدة» وبغضّ النّظر عن قيمتها الدّاخلية هي أشرطة وثائقيّة داخل الأشرطة الوثائقيّة لا تنكر قيمتها في مستوى فهم الرّوح التي تحدو فريق التّصوير أو في مستوى معرفة ينابيع بعض الأشرطة الخياليّة التّونسيّة خاصّة في ما يتّصل بالممثّلين ففي شريط بن عمّار «الزّيتونة في قلب مدينة تونس» (1981) مثلاً تظهر وجوه أليفة في المسرح والسّينما التونسيين مثل «توفيق الجبالي» و«نورالدّين عزيزة» والوافد الجديد «النّوري بوزيد» الذي قام في نفس

الوقت بمهمّة المساعد وأدّى دور المدّرس في المؤسسة الدّينيّة المهيبة.

إنّ السّينما كما مارسها «احْميدة بن عمّار» هي شبكة من الصداقات والموافقات. ولقد ظهر في شريط «جزيرة اللوتس» (1982) لبوعصيدة اليهودي التونسي القادم من «الغريبة» بجربة «يعقوب بشيري» أوّل ما ظهر في السّينما التّونسيّة قبل أن يلعب دور الشخصيّة المفتاح سنة 1985 في رائعة النّوري بوزيد «ريح السدّ». إنّنا متى تعلّقنا بإعادة تركيب «جينيالوجيا» (سلالات) السّينما التّونسيّة وتقاطعاتها لا مفرّ لنا من اعتبار «الوثائقيّ» مرجعا من الدّرجة الأولى. ففي بلاد متوسّطيّة التّوجّه ليست كلمات «روح التّسامح» و«الأخوّة» فيها مجرّد كلمات فارغة من المعاني وضعت السّينما نفسها على ذمّة هذا التوثّب المقدود من كرم ومن حبّ. لقد أنجز «محمود بن محمود» بالخيال حينا وبالتحقيق أحياناً أفلاماً رائعة عن أجانب اختاروا العيش والموت في بلادنا مثل «أناستازيا البنزرتية»و»إيطاليو الضفّتين» و«أجمل إيطاليات تونس». أمّا «هشام بن عمّار» وهو منحدر من عائلة تونسيّة عريقة عاشق للأحياء العتيقة في مدينة تونس مثل «الحلفاوين» و«باب سويقة» فنجده في حالة بحث دائب عن شخصيات صيّادة للأسماك مدافعة عن مهنتها: «رايس الأبحار» أو راقصين وموسيقيين ينتهكون كلّ الممنوعات: «كافيشانتا» أو ملاكمين يأكلهم النّسيان: «ريت النّجوم في عزّ القايلة» ولقد تمكّن هذا المخرج المريد لأفلام الخلق الوثائقيّة أن يمسك بتلابيب التقاطع الذي لا مهرب منه بين الواقعي والخيالي أكثر من أيّ كان من المخرجين رغم أنّه يبدو في الظّاهر رجلاً متحفّظاً هادئاً.

السّينما الوثائقيّة على محكّ القضيّة الفلسطينيّة

الأفلام الوثائقيّة كما الأفلام التّسجيليّة نوعان وصنفان: هنالك الأفلام الجيّدة والمتميّزة التي تنمّ عن نظرة حادّة وثاقبة يسوسها الإبداع النيّر والتّمثّل الدّقيق لأهمّ مكوّنات ناصية هذه النوعيّة من الأفلام الحسّاسة، وهنالك أيضاً الأفلام الرّديئة، وهي تتكاثر يوما بعد يوم، همّها الوحيد هو التّصوير الجنوني والمرتجل لأهمّ مشاهد الرّعب والدّمار التي نراها في كثير من بلدان العالم، وغايتها الأساسيّة تجاريّة بحتة.

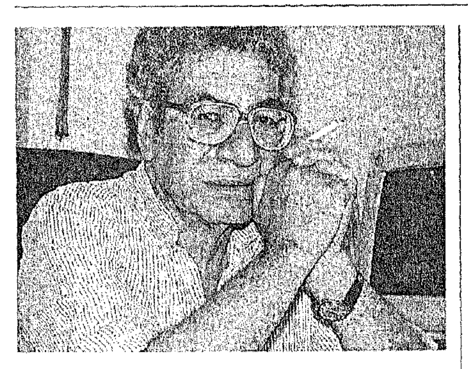
في حديثنا عن فلسطين، لا بدّ لنا أن نتذكّر كلّ المخرجين الفلسطينيّين الوثائقيّين الذين



هاني جوهريّة... نتذكّره أساسا ليس من خلال أعماله...ولكن من خلال قاعة سينما... وإبراهيم مصطفى ناصر وعبد الحافظ الأسمر... يبدو أنه لفّهما النّسيان، رغم قيمتهما ودورهما الحيوي في تنشيط الحركة السّينمائيّة الوثائقيّة في فلسطين...

استشهدوا وهم يصوّرون أهمّ الأحداث المأساويّة التي مرّ بها شعبهم. ما زلنا نتذكّر اليوم المخرج هاني جوهريّة الذي توفّي في بداية الحرب الأهليّة بلبنان أثناء الهجمة الشّرسة على مخيّم «تلّ الزّعتر» الفلسطيني. نتذكّره أساساً ليس من خلال أعماله التي كان من المفروض عرضها ومناقشتها في تظاهرات تسند قضيّة الشّعب الفلسطيني، ولكن من خلال قاعة سينما «هاني جوهريّة» بقلب مدينة تونس العاصمة التي استُبْدِلَ اسمهَا القديم «الموندياال» باسم هذا المناضل الفلسطيني.

حاليّاً، ما زال أهمّ مخرج وثائقي فلسطيني ألا وهو مصطفى أبو علي ينشط في الحقل السّينمائي ويُصوّرُ من داخل فلسطين حياة شعبه وكلّ المحن والمجازر التي يتعرّض إليها. مصطفى أبو علي هوَ من ركائز معهد السّينما الفلسطينيّة الذي تخرّجت بفضله أجيال من المخرجين الوثائقيّين الذين آمنوا أنّ السّينما



مصطفى أبو علي هو من ركائز معهد السّينما الفلسطينيّة الذي تخرّجت بفضله أجيال من المخرجين الوثائقيّين الذين آمنوا أنّ السّينما لها دور فعّال في التّعريف بقضيّة وطنهم وفي التّنديد بالاحتلال الصّهيوني الغاشم...

لها دور فعّال في التّعريف بقضيّة وطنهم وفي التّنديد بالاحتلال الصّهيوني الغاشم. اليوم، يحمل مشعل السّينما الفلسطينيّة الوثائقيّة المقاومة المخرج رشيد مشهراوي الذي أبهرنا بفيلم «جنين» عن المجازر الفظيعة التي اقترفها الجيش الإسرائيلي عند اقتحامه لبلدة «جنين» الواقعة في الضفّة الغربية.

لكن هنالك مخرجان اثنان يبدو أنه لفّهما النّسيان، رغم قيمتهما ودورهما الحيوي في تنشيط الحركة السّينمائيّة الوثائقيّة في فلسطين وهما إبراهيم مصطفى ناصر وعبد الحافظ الأسمر اللّذان قُتِلا بجنوب لبنان يوم 15 مارس 1978 وهما بصدد تصوير الاعتداء الإسرائيلي العسكري على هذه المنطقة. درسا فنّ التّصوير والإخراج في معهد السّينما الفلسطينيّة وشاركاً في إنجاز أغلب الأفلام التي أنتجها معهد السّينما الفلسطينيّة. انطلقا في الإخراج سنة 1968 بالنّسبة إلى إبراهيم مصطفى ناصر وسنة 1970 بالنّسبة إلى عبد الحافظ الأسمر. ولقد ساهما في تصوير فيلم «تلّ الزّعتر» الذي أنتجه المعهد والذي شارك فيه المخرج اللّبناني جون شمعون.

إنّ اسمي هذين المخرجين يضاف إلى القائمة الطّويلة للمثقّفين والفنّانين الفلسطينيّين الذين قُتِلُوا منذ اندلاع الثّورة الفلسطينيّة. كلّ النّاس الذين تعرّفوا على إبراهيم مصطفى ناصر وعبد الحافظ الأسمر، من مخرجين وصحافيّين ومراسلي حرب وعملوا معهما، يتذكّرون جيّداً لطفَ هذين المناضلين وتفانيهما في خدمة وطنهما.

لِنَذْكُرَ بعض الأفلام الوثائقيّة الجيّدة التي أُنجزت عن فلسطين. أعمال المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، مثل «حظر التّجوّل» (Couvre-feu)، «حيفا» (Haïfa)، «مباشرة من فلسطين» (En direct de Palestine)، «تذكرة إلى القدس» (Un ticket pour Jérusalem)، «جينين» (Jenine) وغيرها من الأفلام، أثّرت فينا وقرّبتنا كثيراً من صورة المشهد لأنّها تُعبّر عن شهادة صادقة وحيّة، ركيزتها الأساسيّة ليس الشّعارات الإيديولوجيّة والسّياسيّة وإنّما المتن الفنّي والجمالي في تصويرشهادات الفلسطينيّن وفي كيفيّة الإنصات إلى مسرّاتهم وأحزانهم. أجاد رشيد مشهراوي، رغم فضاعة الواقع الفلسطيني

في الأراضي المحتلّة، في تجنّب التّدريم المبالغ فيه ونبذ النّبرة البكائيّة التي لا فائدة منها.



...الرّوائي والمسرحي الفرنسي جان جينيه، مؤلّف «أربع ساعات بشاتيلا» و«الأسير العاشق» عن ذكرياته مع الفلسطينيّين في الأردن ولُبنان، أثناء المحن الكبرى، في مخيّمات «صبرا» و«شاتيلا» التي دخلها الكاتب الفرنسي الشّهير غداة المجازر خلال شهر سبتمبر 1982...

هناك أمثلة أخرى لأفلام وثائقيّة أُنجزت من قبل سينمائيّين غربيّين تحمّسوا للقضيّة الفلسطينيّة. نرى أنّ دوافع هذا التّضامن مع شعب مظلوم ومُهان يوميّاً من قبل العدوّ الصّهيوني لا تطمس إطلاقًا الجانب الإبداعي في هذه الأفلام. لنأخذ الأفلام الوثائقيّة التي أنجزتها، في نهاية السّبعينات ومنتصف الثّمانينات، الممثّلة البريطانيّة «فانيسّا ريدقراف» (Vanessa Redgrave) الملتزمة بحقوق الشّعوب، فهي أفلام، مهما قيل عنها ومهما وقع التّشكيك في صدق نواياها، مهمّة لأنّها تعبّر عن شجاعة فائقة من قبل ممثلة كانت تدرك تمام الإدراك أنّ الغرب الصّهيوني والشّركات السّينمائيّة العالميّة، وخاصّة منها الأمريكيّة، لن تغفر لها إطلاقاً مساندتها للشّعب الفلسطيني وإنّه يمكن بالتّالي أن تُحال على البطالة.

هنالك مخرج آخر أبهرنا بقدرته على إثبات أنّ السّينما الوثائقيّة هي إبداع أصلا وإنّه لا يمكن لهذه السّينما أن تؤثّر في المُشَاهِد وتُلهمه إلاّ إذا كان الحسّ الجمالي والفنّي متوفّر فيها، وهو المخرج السويسري ريشار داندو (Richard Dindo) الذي اشتهر هو أيضاً في الأوساط العربيّة والدّوليّة بنُصرته للقضيّة الفلسطينيّة.

ففي بداية سنة 2000، أنجز فيلمًا وثائقيًا عنوانه «جان جينيه في شاتيلا» (Jean Genet à Chatila)، يُعتبر من أهمّ الرّوائع التي أُنجزت عن القضيّة



...أدرك "غودار" أنّه يتوجّب على كلّ مخرج غربي ملتزم وصادق يريد تصوير الشّعوب التي تكافح من أجل استرجاع أرضها أن يتجنّب التّمشّي الفوقي وأن لا يطنب في التّعاليق التي تعيق نفس الصّورة وتقتلها...

الفسطينيّة وعن شهدائها. يقتفي هذا الفيلم الطّويل أثر الرّوائي والمسرحي الفرنسي جان جينيه، مؤلّف «أربع ساعات بشاتيلا» (Quatre heures à Chatila) و«الأسير العاشق» (Un Captif amoureux) عن ذكرياته مع الفلسطينيّين في الأردن ولُبنان، أثناء المِحن الكبرى، في مخيّمات «صبرا» و«شاتيلا» التي دخلها الكاتب الفرنسي الشّهير غداة المجازر خلال شهر سبتمبر 1982. يحيّي هذا «الفيلم - القصيدة» كلّ المثقّفين والمبدعين الغربيّين الذين وقفوا جنباً إلى جنب مع الشّعب الفلسطيني وعاشوا معه سواء الانتصارات أو الهزائم.

تميّزت جلّ الأفلام التي أُنجزت عن القضيّة الفلسطينيّة من قبل مخرجين غربيّين، مرموقين أو مغمورين، ببحثها عن العلاقة بين «هنا» و«هناك»، أي الكيفيّة التي يرى بها المواطن الغربي الشّعوب الأخرى، من موقع وطنه الأصل والكيفيّة التي يتفاعل بها مع قضايا

هذه الشّعوب. ولقد كان المخرج الفرنسي «جان لوك غودار» (Jean-Luc Godard) سينمائيّا مؤسّسا في هذا المجال، كما يتبيّن ذلك في فيلمه الشّهير «هنا وهناك» (Ici et ailleurs) الذي صوّره سنة 1976 عن حصار تلّ الزّعتر وعن مخيّمات اللاّجئين الفلسطينيّين بلبنان، وهو فيلم جدليّ وثوريّ يدين، من خلال الصّورة وليس من خلال الخطابات، طغيان الغرب في مناصرته للكيان الصّهيوني كما يدين أيضاً بعض الأنظمة العربيّة التي تآمرت على الفلسطينيّين وشنّعت بالمدنيّين العزّل تشنيعاً فظيعاً. ما فعله قودار أساساً، في هذا الفيلم، هو تجنّب دور المخرج الواعظ المرشد والاعتماد على حضور الفلسطينيّين، وخاصّة منهم المقاومين، وكأنّهم دليله الأمثل في عمليّة التّصوير. أدرك «غودار» أنّه يتوجّب على كلّ مخرج غربي ملتزم وصادق يريد تصوير الشّعوب التي تكافح من أجل استرجاع أرضها أن يتجنّب التّمشّي الفوقي وأن لا يطنب في التّعاليق التي تعيق نفس الصّورة وتقتلها، بل عليه أن يتمثّل نبض الحياة اليوميّة لهذه الشّعوب وأن يكون له حسّاً متّقدًا لكي ينصت إلى شهادات النّاس الذين أُطْرِدُوا من وطنهم الأمّ.

الجزء الثاني

رموز السينما الوثائقية



المُخْـــرج الأَمْرِيـكي «رُوبـــار فلاهِـــرْتِي»

(Robert Flaherty)



إنّ المُخرج الأَمْريكي، مِنْ أَصلٍ إِيرلَنْدِي، روبار فلاهرتي (Robert Flaherty) الذي وُلِدَ سَنة 1884 وَتُوُفِّيَ سنة 1951، هُوَ دُون مُنَازع أَهَمّ مُخْرِج عَرَفَتْهُ السّينما الوَثائقِيّة، تَأَثّرتْ به أَجْيَالٌ مِنَ السّينمائيّين الوَثَائِقِيّين الكِبَار مِثْلَ الهُولَنْدِي جُورِيس إِيفانْس (Joris Evens) والفِرَنْسِي جَاكْ إِيفْ كُوسْتُو (Jacques-Yves Cousteau) والسّويسرِي رِشَارْ دَنْدُو (Richard Dindo) وَغَيْرِهم.

اتَّسَمَت تَحْقِيقاتُهُ الفِيلمِيَّة التِي رَكَّزَهَا على الغَوْصِ فِي عَادَات وَتَقَالِيد سُكّان المنَاطق النَّائِيَة والمَجْهُولَة التِي لَمْ تَطَلْهَا التّكنُولُوجيَا وَأَنْمَاط الحَيَاة الحَدِيثَة، بِمِسْحَةٍ «رُوسُّويّة»، نِسْبَةً إِلَى فَيْلَسُوف عَصْر الأَنْوَار الفِرَنْسِيّ «جَان جَاكْ رُوسُّو» (Jean-Jacques Rousseau) وَنَظَرِيَّاتُهُ الشَّهِيرة المُتعلِّقَة بِالإِنْسَان البِدَائِي الذِي بَقِيَ يَعِيشُ فِي تَفَاعُل وَانْسِجَام وَتَكَامُل مَعَ الطَّبِيعَة.

إذَا كان هُنَالِك شُعوب وَمَجْمُوعَات سَكَنِيَّة أَغْرَت رُوبَار فلاهرتي وَأَبْهَرَتْهُ بِحُكْم مُحَافَظَتِهَا عَلَى سُلُوكٍ مَعِيشِيّ مُتَوَاشِجٍ مَعَ تقاليد أَصِيلَة

مَوْرُوثَة أَب عَن جدّ، فَهِيَ قَطْعًا الشُّعُوب التِي تَعِيش فِي الأَصْقَاع الثّلجيّة النَّائِيَة. أَحْدَثَ فِيلمه الشّهير «نَانُوكْ» (Nanouk) الذِي صَوَّرَهُ بَيْنَ سَنَوات 1919 - 1922، رَجَّةً كُبْرَى لأَنَّهُ فتَحَ أَعْيُن العَالم عَلَى شُعُوب مَنْسِيَّة كَان يَعْتَقِدُ الكَثِير أنّها من صُنع الخَيَال وَأنَّ لا وُجُود لَها فِعْلاً. يَرْوِي فلاهرتِي، فِي هذا الفِيلم، حَيَاة «نَانُوك» العَائِلِيَّة وَكُلّ الصّعُوبَات التِي يُواجِهُهَا لكسب القُوت وَالمُحَافَظَة على أُسُس العَائِلَة. فِيلمُهُ خَالٍ مِنَ الفُولْكلُورِيَّة السِّيَاحِيَّة التِي كَانَت سَائِدَة فِي أَغْلَب الرُّوبورتَاجَات السَّاذِجَة التِي أُنْجِزَتْ عَنْ هَذِهِ الشُّعُوب الغَابِرَة، مُتَّخِذًا مَنْحًا حَمِيمِيّاً وذَاتِيّاً فِي قَطِيعَة كُلِّيَّة مَعَ النَّظْرَة المتعَالِيَة التِي تَدَّعِي التَّقَيُّد بِـ«المَوْضُوعِيَّة» وَبنوَامِيس «التّحْقِيق العِلْمِي».

كَان رُوبار فلاهِرْتِي مُغامرًا حَقّاً، مَفْتُونًا بِالعوالم الخَفِيَّة، تَحْدُوهُ النَّزعَة التَّجْرِيبِيَّة والبَحْث عنْ حضَاراتٍ تَعَوّد على لُقْيَاهَا أَمَّا عَلى مدَارِ العَواصِف الثّلجِيَّة أَوْ فِي أعماق البِحَار. فَفِي سَنَة 1926، صَوَّرَ رَائِعَة أُخْرَى من روائع السّينما الوَثَائِقِيّة بِعُنوَان «مُوانا» (Moana)، وهِيَ حصِيلَةُ ثَلاث سَنَوات قَضَّاهَا المُخْرج الأَمْرِيكِي فِي جُزُر «سَامُوا» (Samoa) فِي بُحور الجَنُوب. عِنْدَمَا يُسْأَلُ عَنْ سِرّ العَلاَقَة العَاطِفِيَّة الوَطِيدَة بَيْنَهُ وَبَين شُخُوصِهِ وَعَنِ «الحِيَل» التِي يَلْجَأُ إِلَيْهَا لِتَرْوِيضِهَا وَحَثِّهَا عَلَى الإِجْهَار التِّلْقَائِي بِكَثِير مِنَ الحقَائِق، يُجِيبُ دُون تردُّد: «إِنَّنِي أَتَعَامَلُ مَعَ النَّاس بِوَصْفِهِم بَشَرًا لاَ حَشَرَات».

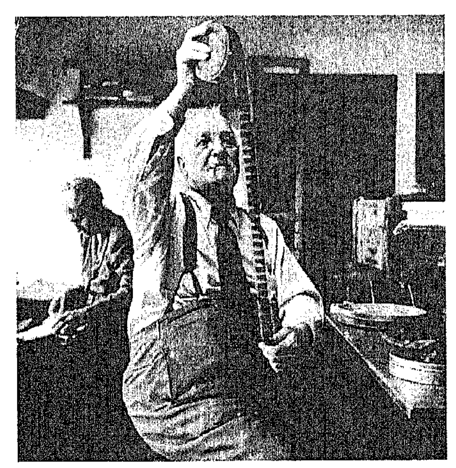
نُعِتَ فلاهرتِي بِـ«رُوبنسن كريزوي» (Robinson Crusoé) السِّينما الوَثَائِقِيّة، وَهِيَ عِبَارَةٌ مَدْحِيَّة وَتَنْوِيهِيَّة بِتَمَشِّيهِ المُتَشَبِّث بِمَا سُمِّيَ بِـ«غَيْرِيَّة التُّخُوم» (L'altérité des limites) لَكِنّها أَيْضًا عبارة تَنِمُّ لَدَى البَعْض عَنْ نَوْع مِنَ التّحفُّظ حِيَال نَظْرَته الفردَوْسِيَّة لِلشُّعُوب البِدَائِيَّة الضَّارِبَة فِي القِدم. كَانَ مُقِلاً فِي كَلامِهِ، هيَامُه الوَحيد هُو إِنجَاز الأَفْلام والتِّرْحَال وتجَنُّب

الخِطَابَات وَالتّفْسِيرات عن مَغَازِي أَفْلاَمه. كَانَ يُؤْمِنُ أَنَّهُ لم يُزَوِّق الوَاقع وَلم يُحَرِّفْهُ وَأَنَّ تُهْمَة «المِثَالِيَّة» وَ«الفِرِدَوْسِيَّة» وَ«الغرائِبِيَّة» التِي أُلْصِقَتْ بِهِ، نَاتِجَة عَنْ جَهْل النَّاس بِحَيَاةِ هَذِهِ الشُّعُوب وَبِتَضَارِيس بِيئَتِها وَأَنْمَاطِ عَيْشِها، لِذَا اعْتَبَرَ، بِتَوَاضُع صَادِق، أَنَّ مُهِمَّة أَفْلاَمِهِ الأَسَاسِيَّة هِيَ مُحَاوَلَة تَقْلِيص الهُوَّة بَيْنَ الشُّعُوب «المُتَحَضِّرَة» وَالشُّعُوب التِي بَقِيَتْ خَارِج سِيَاق مَا سُمِّيَ بِـ«التّقدّم».

مِثْلَمَا تَوَغَّلَ رُوبَار فلاهرتي فِي البِحَار والثُّلُوج بِنظْرَة المُحَقِّق الإِتْنولُوجِي، فَإِنَّهُ تَوَغَّلَ



...«إِنَّنِي أَتَعَامَلُ مَعَ النَّاس بِوَصْفِهِم بَشَرًا لاَ حَشَرَات»...



...المُخْرِج الأَمْرِيكي «رُوبار فلاهرتي»، هو دُون مُنَازِع أَهمّ مُخْرِج عَرَفَتْهُ السّينما الوَثَائِقيَّة، تَأَثَّرَتْ به أَجْيَال مِنَ السّينمائيّين الوَثَائِقِيِّين الكِبَار...

أَيْضًا فِي عَوَالِم المُدُن الأَمْرِيكِيَّة الكُبْرَى مِثْل مُقَاطَعَة «مَانْهَاتِن» بِنيويورك، كَمَا يُبَيِّنُهُ فِيلم «جَزِيرة الـ24 دُولار» (L'Île aux 24 dollars)، الذِي يَنْتَقِدُ فيه المُخْرِج ضَخَامَة بِنَاءَات نَاطِحَات السَّحَاب وَغَطْرَسَتِهَا. فِي هَذَا الفِيلم، كَان فلاهرتي وَفِيًّا لنفس التّمَشِّي أَلاَ وهوَ إِنْجَاز وَثِيقَةٍ مَرْئِيَّة عَنْ مَا هُوَ طَرِيف وَمُتَفَرِّد فِي رُدُود

فِعْل بَعْض الشَّخْصِيَّات تِجَاهَ بِيئَتِهِمْ. تَجَنَّبَ تَجَنُّبًا كُلِّيًّا، فِي نَقْدِهِ لِلْحضَارَة الأَمْرِيكِيَّة، البَيَانَات السِّيَاسِيَّة وَالإِيدِيُولُوجِيَّة إِلَى حَدّ أَنَّهُ نُعِتَ بِالفَنَّان غَيْر المُلْتَزِم الذِي لاَ يَأْخُذُ بِعَيْن الاعْتِبَار العَوَامِل الاجْتِمَاعِيَّة والاقْتِصَادِيَّة التِي تَتَحَكَّمُ فِي مَصِير البَشَر. هَذَا الرَّأْي فِيه كَثِير مِنَ التَّجَنِّي وَسُوء التَّقْدِير بِمَا أَنَّ الالْتِزَام الوَحِيد الذِي كَانَ يُؤْمِنُ بِهِ رُوبَار فلاهرتي هُوَ «الالْتِزَام الشِّعْرِي» (l'engagement poétique)، أَيْ تلك النَّظْرَة السَّخِيَّة المُنْفَتِحَة عَلَى بَهَاء العَالَم وَعَلى مَبَاهِجِهِ وَعَلى مُبَاغَتَاتِهِ المُسْتَحَبَّة.



...هيَامُه الوَحيد هُو إنجَاز الأَفْلام والتِّرْحَال وتجَنُّب الخِطَابَات وَالتَفْسِيرات عن مَعانِي أَفْلاَمه...

المُخرج البريطاني «جون قريرسون»

(John Grierson)



لَمْ يُصَوِّر المُخْرج البرِيطَانِي «جُون قريرسون» (John Grierson) أفلاَمًا كَثِيرَة، لكِنَّهُ طَبَعَ حَرَكَة السِّينِمَا الوَثَائقِيَّة بِفَضْلِ إِنْشَائِهِ لِكَثِيرٍ مِنَ المَعَاهِد المُتَخَصِّصَة فِي تَدْرِيسِ السِّينمَا وَالتِي تَخرَّجَت مِنْهَا أَجْيَال مِعْطَاءة مِنَ السِّينمَائِيِّين الذِينَ أَدْرَكُوا أَهَمِّيَّة السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة فِي تَارِيخ الشُّعُوب وَالحَضَارَات وَجَعَلُوا مِنْهَا رَافِدًا مِحْوَرِيًّا فِي مُمَارَسَاتِهِم الفَنِّيَّة.

وُلِدَ المُنْتج والسِّينمَائِي الوَثَائِقِيّ «جُون قريرسُون» بِاسْكتْلَنْدَا سَنَة 1898 وَتُوُفِّيَ سَنَة 1972. هُوَ الرَّمْز النَّاصِع لِلانْتِعَاشَة الكُبْرَى التِي عَرَفَتْهَا السِّينِمَا البرِيطَانِيَّة فِي الثَّلاَثِينَات وَالتِي بَرَزَتْ خِلاَلَهَا مَجْمُوعَة مِنَ السِّينِمَائِيِّين الوَثَائِقِيِّين الشُّبَّان الذِينَ كَانُوا يَبْحَثُونَ عَنِ الطُّرُق التِي تُتِيحُهَا السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة فِي تَصْوِير الوَاقِع. تَأَثَّرَ كَثِيرًا بِالمُخْرِج الأُوكْرَانِي «دزيغَا فَارتُوفْ» (Dziga Vertov) وَبِلُقْيَاتِهِ فِي اسْتِنْبَاطِ لُغَةٍ سِينِمَائِيَّة رَاقِيَة خَاصَّةً فِيمَا يَتَعَلَّق بِالمُونتَاج وَبِالدَّوْر الحَاسِم الذِي يَقُومُ بِهِ فِي صِيَاغَةِ السَّرْدِيَّات السِّينِمَائِيَّة. أَمَّا الرَّمْز الثَّانِي الذِي تَأَثَّر بِهِ «جُون قريرسُون» فَهُوَ المُخْرِج الأَمرِيكِي «رُوبَار فلاهرتي» (Robert Flaherty) الذِي اسْتَقْدَمَهُ إِلَى برِيطَانيَا سَنَة 1933 حَيْثُ صَوَّرَ فِيلمًا عُنْوَانُهُ «برِيطَانيَا البَلَد الصِّنَاعِي» («Industrial Britain»).

كَانَ «جُون قريرسُون» يَعْتَبِرُ أَنَّ «فارتُوف» وَ«فلاَهرتِي» هُمَا أَفْضَل مَرْجَعيْن فِيمَا يَخُصُّ التَّوْلِيف بَيْنَ الاهْتِمَامَات النِّضَالِيَّة وَالاهْتِمَامَات الشِّعْرِيَّة الجَمَالِيَّة.

قَبْلَ أَنْ يَخُوضَ غِمَار الإِنْتَاج، صَوَّرَ سَنَة 1929 فِيلمًا يُصَنَّفُ مِنْ قِبَل النُّقَّاد وَالمُخْتَصِّين فِي الشَّأْن السِّينمَائِي مِنْ رَوَائِع السِّينمَا الوَثَائِقيَّة عَلَى مَرِّ العُصُور، وَهوَ بِعُنْوَان «دريفتارز» («Drifters») أَيْ مَا مَعْنَاه بِالعَرَبِيَّة «اتِّجاه التَّيَّار»، وَهوَ شَرِيطٌ يَتَمَحْوَرُ حَوْلَ صَيْد السَّمَك فِي بَحْر الشَّمَال، مُبْرِزًا حَيَاة البَحَّارَة عِنْدَ العَمَل وَعِنْدَ الاسْتِرَاحَة بِأُسْلُوبٍ مَلْحَمِيٍّ يُذَكِّرُنَا بِأَفْلاَم «رُوبَار فلاَهرتِي» الَّتِي جَعَلَتْ مِنَ الإِنْسَانِ مَدَارَ مَضَامِينِهَا وَمَقَاصِدِهَا. تَأَثَّرَ أَغْلَب السِّينمَائِيِّين الوَثَائِقِيِّين بِهَذَا الفِيلم العَلاَمَة الذِي بَيَّنَ أَنَّ الفَنّ السِّينمَائِي بِمَقْدُورِهِ تَحْوِيل الوَاقِع إِلَى مَلْحَمَة مَفْتُوحَة عَلَى سِحْر الأُسْطُورَة وَغِوَايَة المِيثُولُوجِيَا.

إِنَّ حَرَكِيَّة «جُون قريرسُون» بِوَصْفِهِ مُنْتِجًا عَلَى جَمِيع الوَاجِهَات وَفِي كُلّ الأَجْنَاس السِّينمَائِيَّة وَخَاصَّةً الجِنْس الوَثَائِقِيّ، سَتَبْقَى مَحَطَّة سَاطِعَة فِي حَيَاةِ هَذَا الرَّجُل الذِي كَانَ يُؤْمِنُ بِالتَّكْوِين النَّظَرِيّ وَالتَّطْبِيقِيّ وَبِفَتْح المَجَال أَمَامَ كُلّ الطَّاقَات، مَهْمَا كَانَتْ جِنْسِيَّتُهَا، لِكَيْ تَتَطَوَّر السِّينمَا وَتَشعَّ فِي كُلِّ بُلْدَان العَالم.

كَانَ الدِّينَامُو الفَاعِل الذِي سَاهَمَ فِي نَشْأَةِ سِينمَائِيِّين مِنَ الشَّبَاب البريطَانِي مِثْلَ «إِيدغار آنستَاي» (Edgar Anstey) وَ«آرتير إِيلتُون» (Arthur Elton) و«ستيوارت لِيغ» (Stuart Legg) و«هَارِي وَات» (Harry Watt) و«بُول رُوتَا» (Paul Rotha) وَغَيْرهم من المُخْرِجين. وَبِمَا أَنَّ صِيتَهُ قَدْ شَاعَ كَمُنْتِج وَمُكَوِّنٍ، طُلبَ مِنْهُ إِنْشَاءَ مَعْهَد السِّينمَا بِكَنَدَا الذِي أَشْرَفَ عَلَى دَوَالِيب تَسْيِيرِهِ مُنْذُ البِدَايَة. نَجَحَ نَجَاحًا كَبِيرًا فِي هذه المُهمّة الإِدَارِيَّة لِأَنَّهُ عَرَفَ، بِفَضْلِ تَجْرِبَتِهِ الغَزِيرَة، وَبِفَضْلِ انْفِتَاحِهِ عَلَى العَالم، كَيْفَ يَسْتَقْطِبُ

جيلاً مِنَ السِّينِمَائِيِّين الكَنَدِيِّين الشُّبَّان الذِينَ كَانُوا يَسْعَوْنَ إِلَى تَأْسِيسِ سِينِمَا جَادَّة وَمُتَطَوِّرَة فِي بَلَدِهِمْ.

فِي ظِلِّ هَذِهِ التَّجَارِب المُتَنَوِّعَة التِي قَامَ بِهَا «جُون قريرسُون»، هُنَالِكَ تَجْرِبَة نَوْعِيَّة وَمُهِمَّة قَامَ بِهَا مَعَ المُخْرِج الفِرَنْسِيّ - البرَازِيلِي أَلْبَارتُو كَافَلْكَنْتِي (Alberto Cavalcaniti) الذِي كَانَ سَنَدًا لَهُ فِي تَكْوِينِ مَجْمُوعَة مِنَ السِّينِمَائِيِّين. إنّ تَأْثِيرَ «جُون قريرسُون» عَلَى الوَسَط الأُنْقلوساكسونِي تَأْثِير كَبِير مَا زَالَتْ تَسْتَحْضِرُهُ الذَّاكِرَة السِّينِمَائِيَّة إِلَى اليَوْم. فهوَ الذِي أَبْرَزَ مَدَى ارتِبَاط مَصِيرَ السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة بالالتِزَام الاجْتِمَاعِي. وَهوَ الذِي أَعْطَى دَرْسًا لِكُلِّ الأَجْيَالِ فِي المُثَابَرَة المُسْتَمِيتَة لِكَيْ تَرَى المَشَارِيع النُّور وَتَتَحَقَّق التَّطَلُّعَات إِلَى غَدٍ أَفْضَل. كَمَا فَتَحَ أَعْيُن النَّاس، وَهوَ الحَرَكِيّ الدَّؤُوب عَلَى أَنَّ مَا يَسُوسُ بَيْن النَّاس وَمَا يَجْمَعُهُمْ، أَيْ الفَنّ وَالإِبْدَاع وَحُبّ العَمَل وَالتَّضْحِيَة فِي سَبِيلِهِ، أَقْوَى بِكَثِير مِمَّا يُفَرِّقُهُمْ (الجِنْسِيَّات وَالانْتِمَاءَات العِرْقِيَّة وَالدِّينِيَّة وَمَا شَابَهَهَا).

كَانَ «جُون قريرسُون» حَقًّا فِي المُنْتَصف الأَوَّل مِنَ القَرْن العِشْرِين رَائِد «العَوْلَمَة السِّينِمَائِيَّة» قَبْلَ بُرُوزِ العَوْلَمَة ذَاتِهَا، وَكَان أَيْضًا مُحِقًّا فِي تَنَبُّهِ بِأَنَّ مُسْتَقْبَل السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة مُسْتَقْبَلٌ زَاهِرٌ وَأَنَّهُ الجِنْس الأَرْقى وَالأَمْثَل فِي اسْتِنْطَاق الوَاقِع وَاسْتِكْشَاف ثَنَايَاه المُتَشَابِكَة، فهوَ حَقًّا، مَعَ كُلٍّ مِنْ «فَارتُوف» وَ«فلاهِرْتِي»،



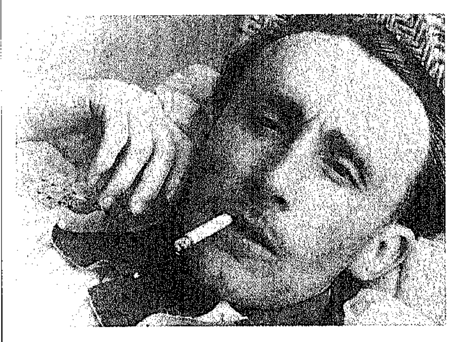
المُخْرِج البريطَانِي "جُون قريرسون"، هُوَ الرَّمْز النَّاصِع لِلانْتِعَاشَة الكُبْرَى التِي عَرَفَتْهَا السِّينِمَا البريطَانِيَّة فِي الثَّلاثِينَات...

أَهمّ عَلاَمَةٍ فِي تَارِيخ السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة وَرُبَّمَا أَهَمُّهَا عَلَى الإِطْلاَق. لَمْ يحظَ بِنَفْس الصِّيت الذِي حُظِيَ بِهِ رُوَّاد السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة الأَلْمَعِيِّين لأَنَّهُ طَغَى رُبَّمَا فِي مَسِيرَتِهِ، جَانِب التَّكْوين وَالإِنْتَاج عَلَى الجَانب الإِبْدَاعِي، لَكِن فِي قَوَامِيس وَمُؤَلَّفَات الفَنّ السَّابع وَفِي مَرجعِيَّات أَهَمّ المُخْرِجين الوَثَائِقِيِّين، يَتَبَوَّأُ «جُون قريرسُون» المَرْتَبَة الأُولَى.



... طَبَعَ حَرَكَة السِّينِمَا الوَثَائقِيَّة بفَضْل إِنْشَائِه لِكَثِيرٍ مِنَ المَعَاهد المُتَخَصِّصَة... ...بَيَّنَ أَنَّ الفَنّ السِّينِمَائِي بِمَقْدُوره تَحْوِيل الوَاقع إِلَى مَلْحَمَة مَفْتُوحَة عَلَى سِحر الأَسْطُورَة وَغَوَايَة المِيثُولُوجيَا...

المُنَظّر الفرنسِي «أندري بَازَان» (André Bazin)



إذا كان هنالك مُنَظِّرٌ أشَعَّ على أدبيّات النّقد السّينمائي إشْعاعًا لا نَظير له، فهو حقّاً المُفكّر الفرنسي «أندري بازان» (André Bazin) الذي ولد سنة 1918 وتوفّي مبكّرا سنة 1958، كانَ مُتيَّمًا بالفنّ السّينمائي بكلّ أنواعه وأجناسه، كتب عن السّينما بروح الفيلسوف وبحسّ الفنّان. ويُعدّ مؤلّفهُ «مَا هي السّينما؟» (Qu'est-ce que le cinéma?) من أهمّ المراجع إن لم نَقُلْ أهمّها إطلاقًا التي تَتَطَرَّقُ، من خلال بعض التّحاليل الفيلميّة، إلى ماهيّة الفنّ السّابع وأهمّ النّقلات النّوعيّة التي عرفتها اللّغة السّينمائيّة.

كان «أندري بازان»، مُؤَسّس المَجلّة الشّهيرة «كرّاسات السّينما» (Les Cahiers du Cinéma)، شَغُوفًا بالأفلام الوثائقيّة وخاصّةً تلك التي تُصوّرُ الحيوانات الوحشيّة. مثّلت هذه الأفلام، بالنّسبة إليه، رَكيزة أساسيّة للتّفكير في مسألة «المُونتاج» (Le montage) وأهمّيّته في بنية السّرد الفيلمي. كَانَ لا يُخْفِي تَحَفُّظَهُ إِزَاء المُونتاج إن لم نقل كُرهه له، إذْ أنّ المونتاج، حسب رأيه، يعتمدُ على خدع وعلى تَمْوِيهات شتّى كان يرفضها رَفْضًا كُلِّيًا. وهذا التّحفّظ ناتج عن ممارسة نظريّة ثاقبة وصارمة كانت تسعى إلى النّفاذ إلى ماهيّة السّينما الأنطولوجيّة واللّغويّة. وفي نَظْمِ هذه النّظريّة وتحديد الاهتمامات الجوهريّة التي تحفزها، تحتلّ صُورة الحيوان أهميّة قُصوى.

يَعْتَبِرُ بازان أنّ علَى المونتاج أَنْ يُلغى كلّ مرّة يصبح فيها ممكنا تصوير كائنين مغايرين ومتضادّين في نفس الإطار، جنباً إلى جنب. وهذان الكائنان هما الإنسان والحيوان وبالتّحديد الحيوان الوحشي. تواجد الحيوان والإنسان معاً في لقطة موحّدة دون اعتماد أيّ تركيب يكشف حقيقة السّينما الأساسيّة، وهي أنّ عمليّة التّصوير تُصْبِحُ مسألة حياة أو موت. من سيلتهم الآخر: الحيوان أم الإنسان؟ السّينمائي الذي يصوّر حيواناً مفترساً، هل سيخرج سالمًا من هذه العمليّة أم هل سيجد نفسه يتخبّط بين مخالب الحَيَوَان وأنيابه؟ انطلاقاً من هذه الرّؤية، لا يخفي بازان إعجابه بِالأفلام الوثائقيّة والعلميّة وبالأشرطة التي تصوّر مباشرة نبضات من الواقع الحي دون تزويق ولا تزوير.

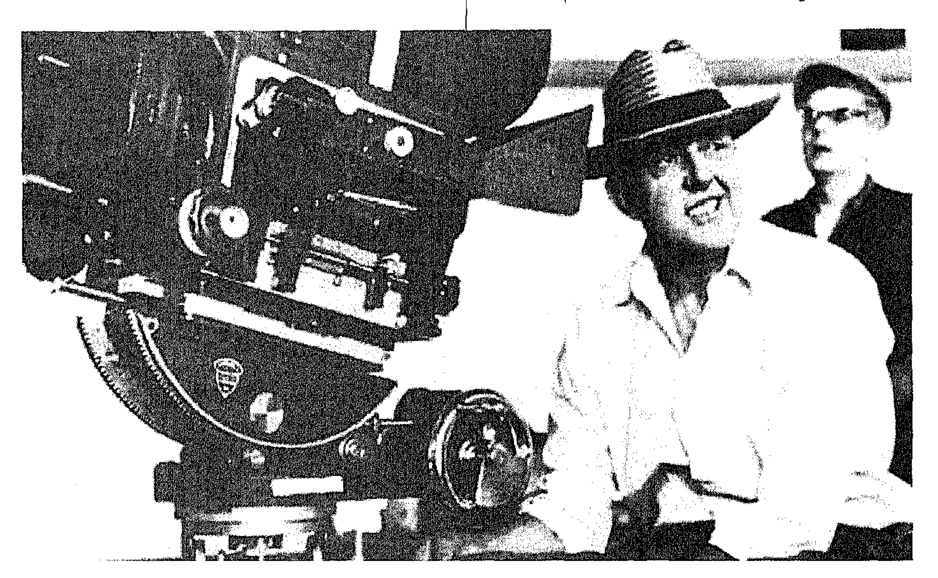
في نظريّة بازان السّينمائيّة، الحيوان هو الاستعارة المُثْلَى لبطش الواقع وعنفه، شريطة أن يصوّر هذا الحيوان بأكمله، دون تقطيع، وأن يقع التقاط ما هو خام وحيّ فيه.

فعل التّصوير (L'acte de filmer) مجازفة خطيرة وهذه المجازفة بالذّات هي التي تمثّل قيمة الفيلم المضافة وتحيطه بنوع من الإجلال. الفيلم يفرض وجوده ومصداقيّته لِأَنَّ المخرج خاطر بحياته لإنجازه. تحيلنا عمليّة تحويل التصوير إلى قضيّة موت أو حياة على سرّ من أسرار السّينما الجوهريّة وهي أنّ السّينما لها علاقة وطيدة بالموت.

يفسّر بازان، في الجملة الافتتاحيّة لِلجزء الأوّل من مؤلّفه الشّهير «ما هي السّينما؟»، كيف أنّ عمليّة التّحنيط يمكن اعتبارها السّمة الأساسيّة للفنون التّشكيليّة في الكيفيّة التي ترى بها هذه الفنون النّور. ويذهب به القول، بالاعتماد على مقاربة فرويديّة للعمل الفنّي، أنّ عُقْدَة المومياء هي مصدر الرّسم والنّحت ومنبعهما. ثمّ يتدرّج به التّحليل إلى تطبيق هذا

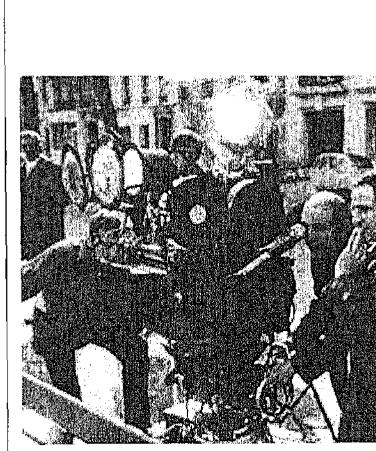
الرّأي - المأخوذ أساسا، والحقّ يقال، من فكر بشلار (Bachelard) - على الفنّ السّينمائي. يكتب أندري بازان في هذا الصّدد: «الموت هو من الأحداث النّادرة التي تعلّل استعمال عبارة الخصوصيّة السّينمائيّة».

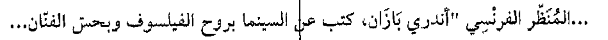
اهتمّ بَازان كثيرًا بظاهرة «الوَاقعيّة» (Le réalisme) في السّينما واعتبر أنّ الأفلام الوثائقيّة هي المُرشّحة أكثر من غيرها لفتح أَعيُننا على صخب الحياة اليوميّة في جُلّ تَجَلِّيَاتها. ومن هذا المُنطلق، نُدرك إعجَابه الكبير بِمَوجَة «الواقعيّة الإيطاليّة الجديدة» (Le Néo-réalisme Italien) التي ظَهرت إبّان الحرب العالميّة الثّانية وبعدها، بفضل سينمائيّين كبار مثل «فيتّوريو دي سيكا» (Vittorio De Sica)، «روبارتُو رُوسّيلّيني»



(Roberto Rossellini)، «لُوكينُو فِيسْكُونْتِي» (Lucchino Visconti)، كَانَ همُّهم تصوير الفِئَات الشّعبيّة المسْحُوقة، في إيطاليا المهزومة والمَنْكُوبة، كمَا هي، وَكأنّهم كَانوا مُتحَفِّظين حِيَال بَهْرَج الإخراج والمُونتاج.





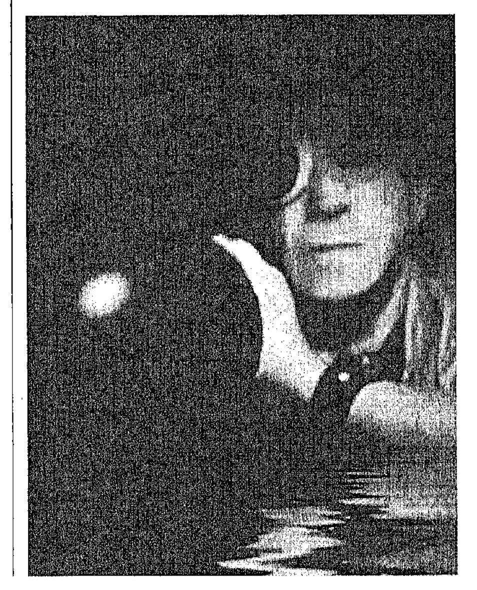


...المُنَظّر الفرنْسِي "أندري بَازَان، كتب عن السينما بروح الفيلسوف وبحسّ الفنّان...

المخرج الفرنسي «كريس مَارْكر»

(Chris Marker)

المُخرج الوثائقي الفرنسي «كريس ماركر» (Chris Marker) الذي ولد في فرنسا سنة 1921 هو دون منازع شاعر السّينما الوثائقيّة. قَدِم إليها



عبر بوّابة الصّورة الفوتوغرافيّة التي مارسها في بداياته، معتبرا إيّاها التّعبيرة الفنيّة المُثْلَى في تثبيت لحظات خالدة، منعتقة من فعل الزّمان والتّاريخ. تبرز هذه المسحة الفوتوغرافيّة الرّائقة للصّورة السّينمائيّة في فيلمه الشّهير «رصيف الميناء» (La Jetée) الذي صوّره عام 1962 والذي مثّل، بالنّسبة إلى النّقّاد وإلى المهتمّين بالشّأن السّينمائي، محطّة تأسيسيّة مضيئة وناصعة في مسار ما يُسَمَّى بـ«شاعريّة السّينما الوثائقيّة». هذا الشّريط التّجريبي بالأبيض والأسود هو عبارة عن وصل من القصائد عن جمال الطّبيعة وسحرها الأخّاذ وخاصّة في ثبوتيّتها وسكونها واسترخائها، مفتوح على قصّة حبّ شائكة.

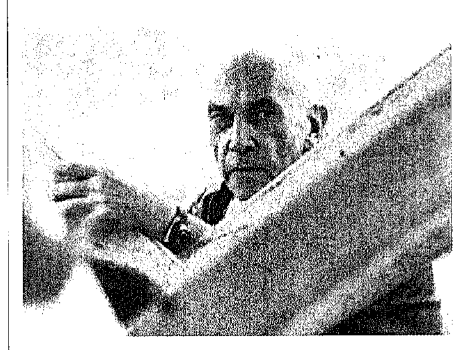
ظهر «كريس ماركر» في فترة ما سمّي بفرنسا، في الخمسينات والستّينات، بِـ«الموجة الجديدة»، تحت قيادة سينمائيّين مرموقين مثل «إِيريك رُهْمر (Éric Rohmer) وجان لوك غودار (Jean-Luc Godard) و«فرانسوا تروفو»

(François Truffaut) و«جاك ريفات» (Jacques Rivette) وغيرهم، قوّضت أنماط السّرد التّقليدي واعتمدت شخصيات جديدة خارجة عن السّرب وعن قواعد المجتمع ووظّفت في السّياق الرّوائي، بين الحين والآخر، مشاهد وثائقيّة مأخوذة من وقائع الحياة اليوميّة العابرة والعرضيّة وكأنّ الخيال في تجاذب مستمرّ مع الواقع. كان «مَارْكِر»، روحا وتوجّها، رمزا من رموز «الموجة الجديدة»، لكنّ ميدانه المفضّل كان السّينما الوثائقيّة التي حرص بواسطتها على مساءلة اللغة السّينمائيّة وعلى كشف الخدع والأكاذيب التي تكرّسها وتروّجها الصّور المهيمنة الطّاغية.

كان لا بدّ إذن «لكريس ماركر» من أن يهتمّ بصور الماضي وخاصّة تلك التي طبعت رؤيتنا للتّاريخ وأن يعيد النّظر، حسب تَمَشٍّ منهجي صارم، في ادّعاءاتها ومسلّماتها. فما تشتمل عليه أرشيف الوقائع المصوّرة ليس فقط الأحداث التّاريخيّة التي بَصَمَت الذّاكرة الجماعيّة وإنّما أيضاً تصوّرات وتمثّلات عدّة. إنّ نظرتنا للتاريخ تُهَيْكِلُهَا صور واضحة لا هي واضحة ولا هي قابلة لأيّ نقاش. هنا تحديداً، يَكْمُنُ إسهام «ماركر» الحاسم في تاريخ السّينما الوثائقيّة، فهو أوّل مخرج نَقَدَ نقداً جذريّاً الرّؤى التّاريخيّة المتداولة والمكرّسة، من داخل السّينما نفسها، كما يبيّنه فيلمه «ضريح اسكندر» (1993) وهو بمثابة إعادة قراءة لرؤيتنا للثّورة السّوفياتيّة البلشفيّة من خلال تسليط الأضواء على مسيرة «اسكندر مِدْفِدْكِين» (Alexandre Medvedkine)، المخرج السّينمائي الذي اشتهر بفضل فيلمه السّاحر «السّعادة» (1934). بتركيزه على تقارب اللّقطات والمقارنة بينها، يبرز «ماركر»، في هذا الفيلم، ليس فقط العلاقات بين بعض الأحداث التّاريخيّة وإنّما أيضاً الغشّ والمغالطات التي تَكْتَنِف مَسَارَها. لا يكشف المخرج الخدعة الشّيوعيّة بقدر ما يحاول فهم آليّات تكوين المخيال الثّوري في القرن العشرين. يلعب

التّعليق دورًا مُهِمّاً في كيفيّة استجلاء الحقيقة. وقع صيَاغَته على طريقة الرّسائل، يتجوّل بين الصّور على إيقاع تفكير المتجوّل وخواطره.

صوت المعلّق الذي يصطحب الصّور هو معطى محوري في ممارسة «ماركر» السّينمائيّة، إذ يتمتّع المتفرّج بحريّته كاملة، أي بتلك القدرة على أن يستعيد التّملّك في أحلامه. كان للتّعليق دور فاعل وحيويّ منذ أولى أفلام «ماركر» الوثائقيّة، على غرار خاصّة رائعته



...ما السّينما الوثائقيّة، أوّلا وأخيرا، سوى أُودِيسَا مفتوحة على بهاء العالم وعلى غرائبه المنطوية في ثنايا مشاهد الحياة اليوميّة...

«رسالة من سيبيريا» الذي صوّره سنة 1958. ففي هذا الشّريط، يبيّن المخرج الوظائف المتعدّدة والملتوية التي يمكن أن يقوم بها الصّوت، جاعلاً منه تمريناً أسلوبيّاً الغاية منه التّدقيق في خدع ما سمّي بالرّؤية «الموضوعيّة» و«الحياديّة» في تصوير الواقع. سنة 1966، ذهب «ماركر» بعيدا في استنطاق العلاقة المُلْتَبِسَة والمعقّدة بين الصّورة والصّوت بإنجازه لفيلم متجذّر في التّجريبيّة بعنوان «لو كان لديّ أربع جمال» وهو عبارة عن رحلة بلا حدود في أكثر من عشرين بلد، من خلال الصّور الفوتوغرافيّة التي التقطها المخرج هنا وهناك.

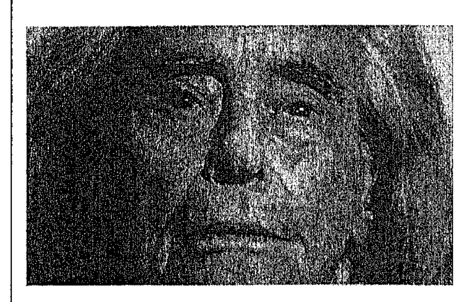
السّينمائي الوثائقي هو رحّالة بالأساس. وما السّينما الوثائقيّة، أوّلا وأخيرا، سوى أُودِيسَا مفتوحة على بهاء العالم وعلى غرائبه المنطوية في ثنايا مشاهد الحياة اليوميّة. كان «ماركر» الكَاتب والمصوّر الفوتوغرافي والسّينمائي، تَوَّاقا إلى اكتشاف العالم بحسّه اليساري الملتزم

لكن بعيدًا عن كلّ دُغمائيّة إيديولوجيّة. في فيلمه «بلا شمس» (1983)، صوّر المسافرين في «ميترو» طوكيو، العاصمة اليابانيّة، في شتّى حركاتهم وتعبيراتهم وحتّى في نومهم، راصدًا «وحشيّة» الحياة التّكنولوجيّة الحديثة والطّوبويّات التي تُدَغْدِغُ حَيَاة البشر.

كلّ سينمائي مهتمّ بصور الماضي بإمكانه أن يتّعض ويستفيد ممّا كان يردّده «كريس ماركر: » «إنّنا لا نتذكّر وإنّه لا فائدة تُرْجَى من الذّكرى لغاية الذّكرى وإنّما نحن نعيد كتابة الذّاكرة مثلما نعيد كتابة التّاريخ».

المُخرج الهُولَنْدِي «جُورِيس إِيفَانس»

(Joris Evens)



كُلّ سِينمَائِيّ وثائقِيّ، مَهْمَا كَانت جِنسِيَّته وَمهما كَانت تَوجُّهاته وَانتمَاءَاته، مَدِينٌ بِطريقة أو بأخرى إلى المُخرج الهُولندي جوريس إيفانس (Joris Evens) الذِي يُعْتَبَرُ من أهمّ أقْطَاب السّينما الوثَائِقِيَّة على غرار الأمريكي روبار فلاهرتي (Robert Flaherty) وَمُوَاطِنِه الهُولندي يوهان فَان دار كوكن (Johan Van Der Keuken). يُمَثِّلُ جُوريس إِيفانس الذِي وُلِدَ سَنة 1898 وَتُوُفِّيَ سَنة 1989 المثَل النَّاصِع لِلسِّينما الوَثَائِقِيَّة التِي وفَّقت بامتيَاز بَيْنَ الالتزَام الإِيديُولُوجيّ وَالسِّيَاسِيّ وَالالتزَام الشِّعْرِي وَالجَمَالِي، إِذْ أَبْرَزَ دَوْر الصُّورَة الفَعَّال فِي التَّعْرِيف بِقَضَايَا الشُّعُوب أَيْنَمَا وُجِدَتْ وَفِي مُنَاصَرَتِهَا.

تَكَوَّنَ جوريس إِيفَانس سِيَاسِيّاً وَتَمَرَّسَ عَلَى النِّزَاعَات الفِكْرِيَّة وَالسِّيَاسِيَّة أَثْنَاءَ زِيَارَتِهِ إِلَى الاتّحَاد السُّوفيَاتِي سَنَة 1930، وَهُنَاكَ اخْتَلَطَ بِكَثِيرٍ مِنَ المُنَظِّرِين وَالمُخْرِجِين المَسْرَحِيِّين وَالسِّينِمَائِيِّين الذِينَ كَانُوا فِي خِدْمَةِ رِسَالَةٍ وَاحِدَة وَهِيَ تَصْوِير الوَاقِع كَمَا هُوَ. وَعِنْدَ عَوْدَتِهِ إِلَى هَذَا البلد سَنة 1931، أَنْجزَ أَفْلاَمًا وَثَائِقِيَّة قَصِيرَة تَتَمَحْوَرُ جُلُّهَا حَوْلَ الحَرَكَة الصِّنَاعِيَّة النّاشئة التِي كَانَ يَعِيشُهَا الاتِّحَاد السُّوفيَاتِي، مُرَكِّزًا أَسَاسًا عَلَى تَصْوِير أَفْرَان المَعَامِل الضَّخْمَة. مُنْذُ ذَلِكَ الحِين، اعْتَبَر جُوريس إِيفَانس نَفْسَهُ «رَجُلاً يَحْمِلُ الكَامِيرَا»، حَسب عِبَارَتِه، وَظِيفَته الأَسَاسِيَّة التَّجْوَال فِي كُلّ أَنْحَاء العَالم حسب

الصُّدَف وَالضَّرُورِيَّات، لِنَقْلِ مَخَاض الوَاقع وَتَقَلُّبَاته الحَثِيثَة وَخَاصَّةً الصِّدَامِيَّة وَالمَأْسَاوِيَّة مِنْهَا.

جُورِيس إِيفَانس هُوَ رَحَّالة السِّينمَا الوَثَائقيّة العَالَمِيَّة. كَانَ مَوْجُودًا فِي إِسْبانيَا حِين انْدَلَعَتِ المُوَاجَهة الدَّامِيَة بَيْنَ الجُمهُورِيَّة الإِسْبَانِيَّة الفَتيَّة وَجَيْش وَمِيلِيشيَات الجنرَال «فرانكُو» المَدْعُومَة مِنْ قِبَل الفَاشِيِّين وَالنَّازِيِّين. وَلَقَدْ أَفْرَزَتْ تَجْربَته هُنَاك رَائِعَة مِنْ رَوَائِع السِّينما الوَثَائِقِيَّة عنوَانها «أَرْض إِسْبَانيَا» (Terre d'Espagne) أَنْجَزَهُ سَنَة 1938. هوَ فِيلم متفَاعِل وَمُتَضَامِنٌ مَعَ فيلم آخر تَنَاوَلَ نَفْس الوَقَائِع أَلاَ وَهوَ «الأَمَل» (L'Espoir) للأَدِيب وَالمُخْرج الفِرَنْسِي «آندري مَالرُو» (André Malraux) الذِي كَانَ مِنْ كِبَار المُنَاصِرِين لِلْجُمْهُورِيِّين الإِسْبَان. ثُمَّ جُورِيس إِيفَانس انْتَقَلَ بعد ذلك إِلَى الصِّين، وَهي من البُلْدَان المُحَبَّذَة لَدَيْه، حيثُ صَوَّرَ فِيلمًا بِعُنْوَان «الأَرْبَعُمائة مِلْيُون» (Les Quatre cents millions)

وَيُعَدُّ هَذَا الفِيلم الوَثَائِقِيّ الذِي أَنْجَزَهُ سَنَة 1939 مِنَ الأَفْلاَم الطَّلاَئِعيَّة الأُولَى التِي وَقَفَتْ إِلَى جَانب الثَّوْرَة المَاوِيَّة نِسْبَةً إِلَى «مَاو تسي تُونغ» (MaoTsé-tung)، الزَّعِيم الصِّينِي الشَّهِير. كَمَا اهْتَمَّ أَيْضًا بِمَا يَحْدُث فِي الوِلاَيَات المُتَّحِدَة الأَمْرِيكِيَّة، حَيْثُ صَوَّرَ، سَنَة 1940، فِيلمًا مَوْسُومًا بِعُنْوَان «السُّلْطَة وَالأَرْض» (Le Pouvoir et la terre)، حَاوَلَ مِنْ خِلاَلِهِ فَهْمَ تَنَاقُضَات المُجْتَمَع الأمرِيكِي وَرَصْدَ البَوَادِر الأُولَى لِرَغْبَة



...المُخْرج الهُولَنْدِي «جُورِيس إِيفَانس» : المَثَل النَّاصِع لِلسِّينما الوَثَائِقِيَّة التِي وفِّقَت بَامتِيَازٍ بَيْنَ الالتزَام الإِيدِيُولُوجِيّ وَالسِّيَاسِيّ وَالالتزَام الشِّعْرِي وَالجَمَالِي...



... اعْتَبَر جُوريس إيفَانس نَفْسَهُ "رَجُلاً يَحْمِلُ الكَامِيرَا"، حَسب عِبَارَتِهِ، وَظِيفَتَه الأَسَاسِيَّة التَّجْوَال فِي كُلِّ أَنْحَاء العَالم حسب الصُّدَف وَالضَّرُوريَّات، لِنَقْل مَخَاض الوَاقع وَتَقَلُّبَاته الحَثِيثَة وَخَاصَّةً الصِّدَامِيَّة وَالمَأْسَاوِيَّة مِنْهَا...

الوِلاَيَات المُتَّحِدَة الأمريكيّة فِي الاسْتِحْوَاذ على العالم. سَنَة 1946، حَطَّ جُوريس إيفَانس الرَّحَال بِأَنْدُونِيسْيَا أَيْنَ صَوَّرَ فِيلمًا يَحْمِلُ عُنْوَان «أَنْدُونسيَا تُنَادِيك» (L'Indonésie t'appelle).

وَبَعْد اسْتِرَاحة شِعْرِيَّة فِي العاصمة الفرنْسِيَّة بَارِيس حَيْثُ أَنْجَزَ سَنَة 1957 فِيلمًا رَائِقًا بَرْهَنَ فِيه أَنَّهُ مِنْ كِبَار «شُعَرَاء المُدُن»، عنوَانه «نهر السَّان التَقَى بِبَارِس» (La Seine a rencontré Paris)، عَادَ جُورِيس إيفانس مُجَدَّدًا إِلَى الصِّين لِيُخْرِجَ مَجْمُوعَة مِنَ الأَفْلام نَسْتَشِفُّ مِنْ خِلاَلِهَا نَظْرَته المُعْجَبَة وَالنَّاقِدَة فِي الآن لِلنِّظَام الشُّيُوعِي القَائِم آنذاك. كَانَ يَبْحَثُ، وَهوَ المُغْرَمُ بِتَصْوِير الشُّعُوب وَالمَجْمُوعَات، عَنْ بَلَدٍ يُجَسِّدُ تَجْسِيدًا مَلْمُوسًا حُلْم السَّعَادَة وَالعَدَالَة وَالحُرِّيَّة. قَادَتْهُ قَدَمَاه، سَنَة 1961، إِلَى كُوبَا «فِيدَال كَاسترُو» (Fidel Castro) حَيْثُ صَوَّرَ فِيلمًا بِعُنْوَان «يَوْمِيَّات سَفَر» (Carnet de voyage). كَان هَاجِس جُلّ رَحلاته البَحْث عَنْ أَنْظِمَةٍ سِيَاسِيَّة ثَوْرِيَّة تُنْصِفُ النَّاس، تَصُونُهُمْ مَادِّيّاً وَاجْتِمَاعِيّاً وَتُمَكِّنُهُمْ مِنَ التَّعْبِير عَنْ تَطَلُّعَاتهم وَأَحْلاَمهم بِكُلِّ حُرِّيَّة. كَانَ يَبْغُضُ التَّبَعِيَّة الإِيدِيُولُوجِيَّة وَالسِّيَاسِيَّة، مُتَصَدِّيًا لِقَمْعِ الحُرِّيَّات وَلِلَجْمِ الأَفْوَاه.

تَتَمَيَّزُ جلّ أَفْلاَم جُورِيس إيفَانس بِتَرْكِيزِهَا تَرْكِيزًا مُكَثَّفًا عَلَى أَرْبَعَةِ عَنَاصِر هِيَ الأَرْض وَالمَاء وَالهَوَاء والنَّار. كَانَتْ مُمَارَسَتُهُ السِّينَمَائِيَّة مُتَشَبِّثَة بِنَصَاعَة الصُّورَة وَجَدَلِيَّة المُونتَاج

الحَامِي وَالسَّخن وَمَادِّيَّة الوَقَائِع التِي كَانَ يَنْقُلُهَا أَيْنَمَا حَلّ. عِنْدَمَا سُئِلَ المُنَظِّر الفِرَنْسِيّ قَاسْتون بَاشْلاَر (Gaston Bachelard) الذِي اهْتَمَّ كَثِيرًا، من وُجْهَة فرُويدِيَّة، بِالعَنَاصِر المَادِّيَّة مثل النَّار وَالمَاء وَبِرُمُوزِهَا المُتَعَدِّدَة، عَنِ المُفَكِّر أو الفَنَّان

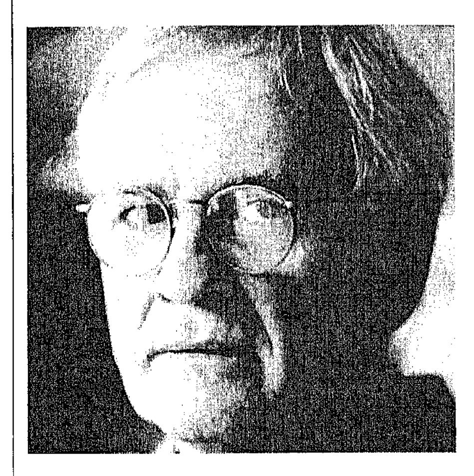


... بَرْهَنَ أَنَّهُ مِنْ كِبَار "شُعَرَاء المُدُن"...

الذِي يُدِينُ لَهُ فِي بُحُوثِهِ وَفِي مُقَارَبَاتِهِ التَّحْلِيلِيَّة، أَجَابَ دُونَ تَرَدُّد إِجَابَةً بَاغَتَتْ كُلّ النَّاس: «هُوَ المُخْرِج وَالشَّاعر جُورِيس إِيفَانس. نَحْنُ قَرِينَان، مُنْصَهِرَان فِي نَفْس الشَّوَاغل وَالاهْتِمَامَات».

المُخرج الهولندي يوهان فان دار كوكن

(Johan Van Der Keuken)



يُعدّ المُخرج الهولندي يوهان فان دار كوكن (Johan Van Der Keuken) الذي وُلد بمدينة أمستردام سنة 1938 وتوفّي سنة 2001، من كبار المخرجين الوثائقيّين في العالم إن لم نقل أهمّهم وأنبغهم إطلاقاً. بدأ حياته كمصوّر فوتوغرافيّ بعد أن درس السّينما في الخمسينات في المعهد العالي للدّراسات السّينمائيّة بباريس، ثمّ انطلق، عند مطلع السّتّينات، في إنجاز مجْموعة من الأفلام الوثائقيّة التي بَصَمَتْ ذاكرة عشّاق الفنّ السّابع وبيّنت مدى معانقة هذا الضّرب من الأفلام للإبداع وللشّاعريّة الصّافية. تمتاز أفلام يوهان فان دار كوكن بالأهميّة التي تعطيها للفضاء ولكلّ الجزئيّات والتّفاصيل التي يختصّ بها من أصوات وسكّان وأنهج وأزقّة. في كلّ فيلم من أفلامه نحسّ بنبض الحياة وخاصّة حياة المنبوذين والمهمّشين والمقهورين في مجتمعاتهم. يوهان فان دار كوكن هو شاعر الفضاء بامتياز.

أمّا السّمة الثّانية التي تُميّزه عن بقيّة المخرجين، فإنّها تتعلّق بالأولويّة القُصوى التي يوليها للصّمت في جلّ أفلامه. ليس هنالك لا ثرثرة ولا خطابات مسهبة ولا لغة مباشرة. فهو فنّان يأخذ كلّ وقته، عند تصوير كائن بشريّ

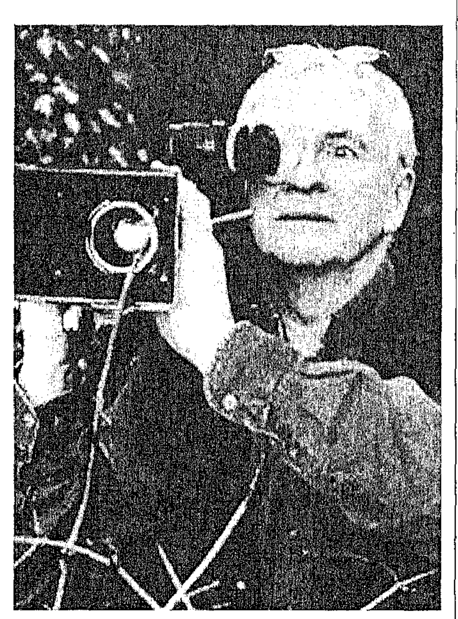
أو مكان أو شيء ما، يترك الصّورة تسير على رِسْلِهَا، مُدْرِكًا أنّ الإخراج الوثائقيّ يتطلّب كثيراً من التّبصّر والتّأنّي والتّمهّل ونبذ التّلصّصيّة. وهذا الجذب في الدّيباجة الشّكليّة لجلّ أفلامه يذكّرنا بأفلام المخرج الفرنسي الشّهير روبار بريسّون (Robert Bresson) الذي اعتمد الصّمت والتّجويد على مستوى كلّ المكوّنات الفيلميّة كركيزة أساسيّة وجوهريّة في نظرته الجماليّة، مثلما تُبيّنه لنا أفلاماً روائيّة خالدة على غرار «النّشّال» (Pickpocket) و«امرأة ناعمة» (Une femme douce) و«ملائكة الخطيئة» (Les anges du péché) و«المال» (L'argent) الخ. كان يوهان فان دار كوكن معجبا كثيراً ببريسّون وبثباته الدّؤوب في نفس المنهج السّينمائي. لذلك لُقِّبَ المخرج الهولندي بـ«بريسّون» السّينما الوثائقيّة.

أمّا بالنّسبة إلى مضامين أفلامه، فهي تتمحور أساساً حول قضيّة فاقدي البصر وقضيّة نُصْرَة الشّعب الفلسطيني ونضالاته. ففي سنة 1964، صوّر يوهان فان دار كوكن فيلما بالأبيض والأسود عنوانه «الطّفل الأندونيسي» (Indonesian Boy) يدوم 40 دقيقة. وهذا الفيلم هو أوّل تجربة للمخرج الهولندي مع عالم فاقدي البصر وخاصّة الأطفال منهم. اهتمامه بالأطفال العميان، سيتوطّد بإخراجه، سنة 1966، لفيلم مهمّ يُعتبر إلى حدّ اليوم درّة مسيرته السّينمائيّة وذروة تمشّيه الإنساني، عنوانه «الطّفل فاقد البصر» (L'enfant aveugle). يروي هذا فيلم حياة طفل اسمه «إيرمان سلوب» (Herman Slobbe)، مدقّقا في كلّ حركة يقوم بها هذا الطّفل المهرّج والذّكيّ وبكلّ كلمة يقولها، من خلال علاقاته بمحيطه وبأفراد عائلته وخاصّة أمّه، ومع الشّارع ككلّ. الظّاهرة التي استرعت انتباه فان دار كوكن في تصويره لفاقدي البصر هي القدرة الفائقة والمذهلة لدى هؤلاء على التقاط الأصوات والتّمييز الدّقيق بين مختلف

أنواعها وطاقتهم الخلاّقة في تحديد خاصيّات الفضاء الذي يتحرّكون فيه.

بعد ذلك، انطلق يوهان فان دار كوكن، في مطلع السّبعينات، في تصوير سلسلة من الأفلام الوثائقيّة يمكن تسميتها بـ«أفلام المدن». فصوّر المغرب وتونس والكاميرون والبيرو وإسبانيا والولايات المتّحدة الأمريكيّة وكان همّه الأساسي في هذه الأفلام إبراز بعض خصائص العلاقة المُعقّدة والشّائكة بين الجنوب والشّمال. خلال جولته في هذه المدن، لم يصوّر الأماكن المركزيّة ولا الشّخصيّات المرموقة ولا أحداث معروفة، ولكنّه اعتنى بظواهر اجتماعيّة تخصّ أساساً الفئات الاجتماعيّة المسحوقة والبناءات القصديريّة التي تعجّ بها بعض العواصم الغربيّة. كما اعتنى أيضاً بتصوير الشّباب الإفريقي والعربي المغترب في بُلْدَان غربيّة مثل هولندا. كانت له القدرة في ربط علاقات حميمة مع كلّ النّاس الذين صوّرهم، ينصت إليهم بانتباه، لا يتدخّل كثيراً ولا يُطلق الأسئلة الثّرثارة وكأنّه عند تصوير شخوصه يجعل نفسه واحدا منهم.

كان يوهان فان دار كوكن معروفا بمؤازرته للقضيّة الفلسطينيّة وبتنديده بالسّياسة



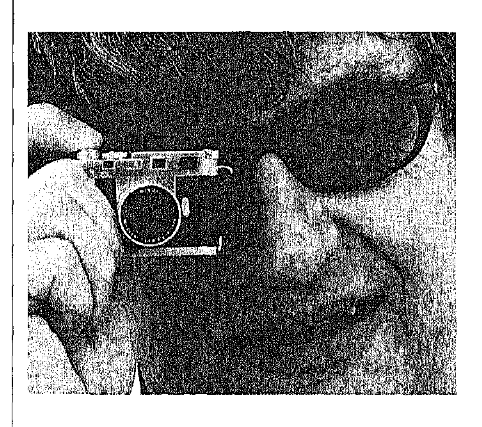
...المُخرج الهولندي يوهان فان دار كوكن، من كبار المخرجين الوثائقيّين في العالم... بدأ حياته كمصوّر فوتوغرافيّ...

والممارسات الصّهيونيّة. في سنة 1980، صوّر فيلما متميّزا عنوانه «الفلسطينيّون» (Les Palestiniens)، ركّزه على أُمّهات الشّهداء والسُّجناء الفلسطينيّين اللاّتي لازلن يقاومن ويناضلن في كلّ يوم من أجل نصرة الحقّ سواء بالكلمة أو بالزّغاريد أو بتزويد أطفالهن بالحجارة.

...تمتاز أفلام يوهان فان دار كوكن بالأهميّة التي تعطيها للفضاء ولكلّ الجزئيّات والتّفاصيل التي يختصّ بها من أصوات وسكّان وأنهج وأزقّة...

المُخرج الألماني «فيم فاندارس»

(Wim Wenders)



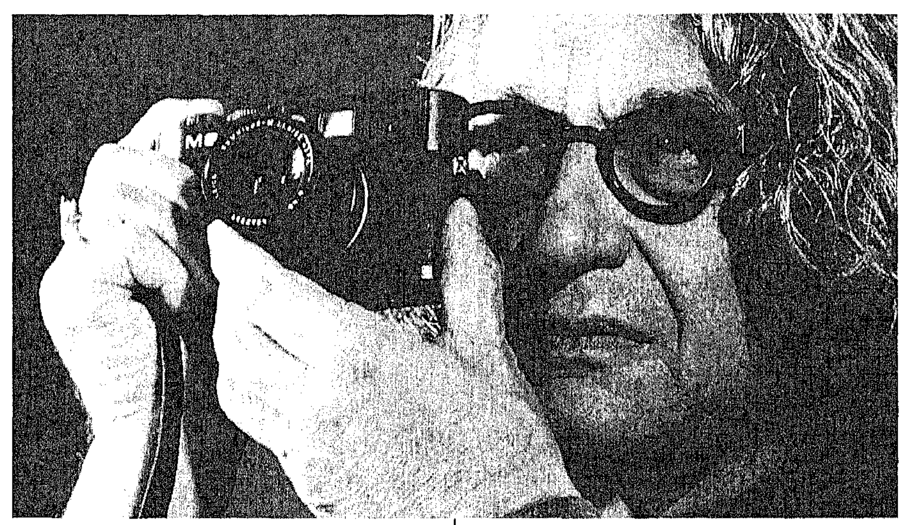
عندمَا يتحدّث النقّاد والمهتمّون بالشّأن السّينمائي عن المخرج الألماني الكبير «فيم فاندارس» الذي وُلد سنة 1945 بمدينة ديسالدورف بألمانيا، لا يذكرون إطلاقاً أفلامه الوثائقيّة وكأنّ هذه الأفلام تُعتبر مجرّد استراحة عابرة في مسيرة هذا الفنّان المتميّز الذي اشتهر بأفلامه الرّوائيّة الخالدة التي نذكر منها أساساً «أليس في المدن» (Alice dans les villes)، «هامات» (Hammet)، «باريس، تكساس» (Paris, Texas) وغيرها من الأفلام. بيد أنّ أفلامه الوثائقيّة، علاوة على أهمّيتها، هي جزء لا يتجزّأ من مدوّنته الفيلميّة الرّوائيّة.

عُرِفَ «فيم فاندارس»، في جلّ أفلامه، بعشقه للفضاءات وخاصّة تلك التي تُحِيلُكَ على رغبة التّرحال والسّفر واكتشاف حضارات وثقافات أخرى. كان ألمانيّ المسقط والأصل، لكنّه في تكوينه الفنّي والثّقافي، وفي اختياراته وميولاته السّينمائيّة، كان يميل كثيراً إلى أمريكا ويعتبرها محضنه المرجعي.

سنة 1980، أنجز «فاندارس» فيلماً وثائقيّاً طريفاً ومؤثّراً بعنوان (Nick's movie) وهو تجربة سينمائيّة فريدة من نوعها يصوّر من خلالها آخر أيّام المخرج الأمريكي «نيكولا راي» (Nicholas Ray) الذي كان يحتضر بسبب مرض السّرطان الذي أصابه. بالنّسبة إلى «فاندارس»، «نيكولا

راي»، صاحب دُرَرٍ سينمائيّة مثل (Johnny Guitare) و«متمرّد دون سبب» (Rebel without a cause)، هو أُستاذه بامتياز. فيلم Nick's movie عبارة عن تماهٍ رائقٍ بين المعلّم الذي يستعدّ إلى الرّحيل وبين التّلميذ الذي يفكّر في حتميّة الموت. يُذكّرنا هذا العمل المُتميّز بفيلم وثائقيّ مهمٍّ ويتيم في المدوّنة السّينمائيّة العربيّة ككلّ، بعنوان (There are so many things still to say) أنجزه سنة 1997 المخرج السّوري «عمر أميرلاي» عن المسرحيّ السّوري الشّهير «سعد الله ونّوس» المعروف بنصرته لقضيّة الشّعب الفلسطيني، والذي توفّي بسبب السّرطان الذي كان يَنْخُرُ جسده.

يعتبر «فاندارس» أنّ الفنّ السّينمائي له علاقة وطيدة بالصّدفة، شريطة أن نعرف كيف نستغلّ هذه الصّدفة وأن نحوّلها إلى مصدر إلهام. في بداية الثّمانينات، كان ينوي إنجاز فيلم وثائقيّ عن أكبر مخرج ياباني وهو «أوزو» (Ozu). وهو بصدد إعداد هذا الفيلم وتصويره، اعترض طريقه مخرجان اثنان وهما المخرج الوثائقي الفرنسي الشّهير «كريس ماركر» (Chris Marker) والمخرج الألماني «فيرنير هارتزوغ» (Wener Herzog) الذي اشتُهر عالميّا بفضل فيلم مأثور عنوانه «أغير، غضب الآلهة» (Aguirre, la colère de Dieux). عوضَ أن يستمرّ في تصوير فيلمه عن المخرج الياباني وعن السرّ الكامن في أفلامه، غيّر «فاندارس» وجهة هذا العمل، إذ راق له أن يصوّر «ماركر» و«هارتزوغ» بوصفهما رافدين مهمّين، في نظره، للذّاكرة السّينمائيّة التي كان يبحث عن خيوطها من سفر إلى آخر. وُسِمَ هذا الفيلم بعنوان (Tokyo Ga) وانتهى «فاندارس» من تصويره سنة 1985. ما يُثير الانتباه في هذا الفيلم هو تلمّس المخرج لطريقه مثل الأعمى الذي يُحاول إيجاد منفذ له دون نتيجة رغم دُربته الكبيرة. جعل «فاندارس» من التّيه المُلهم ومن السّؤال المحيّر ومن الافتتان بعباقرة الفنّ السّينمائي مدار فيلمه «Tokyo Ga». أتى



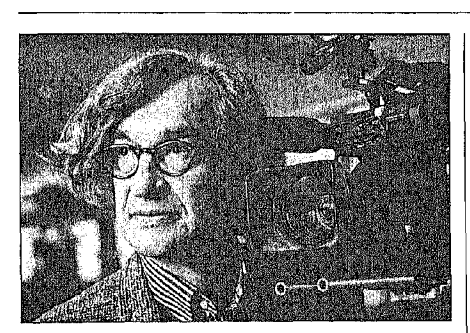
...المُخْرج الألماني "فيم فاندارس"، فنّان متميّز اشتهر بأفلامه الرّوائيّة الخالدة... طوّر السّينما الوثائقيّة رغم قلّة أعماله في هذا المجال...

إلى اليابان باحثاً عن خيط رفيع يتعلّق بمدوّنة المخرج السّينمائي الياباني «أوزو» وبالسّحر المضيء الذي يشعّ من كلّ أفلامه، لكنّه استسلم خلال هذا البحث إلى نزوات الصّدف التي وضعته وجها لوجه أمام مخرجين اثنين كان يحبّهما ويعتبرهما من الفنّانين النّادرين الذين غيّروا نظرتنا للعالم وللشّعر وللفنّ إجمالاً.

في هذا الفيلم الوثائقيّ، نرى «ماركار» مثل الظلّ المختفي والمتستّر وهو شيء ليس بالغريب خاصّة أنّنا نعرف حرص المخرج الفرنسي، صاحب رائعة «رصيف الميناء» (La Jetée) على عدم الظّهور وتجنّب ربط أيّة علاقة مع وسائل الإعلام. أمّا بالنّسبة إلى «هارتزوغ» المعروف بشغفه بتصوير قارّات مجهولة

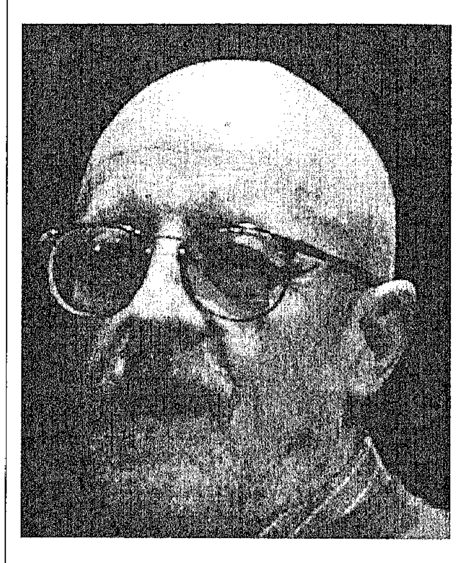
ومطموسة، فإنّنا نراه حائرا، ضجرًا وكأنّه يومئ لنا أنّه لم يعد هنالك حاليّاً مناطق عذراء عصيّة عن كلّ حضارة وكلّ تكنولوجيا يمكن أن يصوّر فيها أفلامه.

طوّر «فيم فاندارس» السّينما الوثائقيّة كثيراً رغم قلّة أعماله في هذا المجال، لكنّ كلّ فيلم وثائقيّ صوّره كان بمثابة الحدث الطّلائعي لأنّه جعل من السّفر، عبر التّصوير الوثائقيّ، ركيزة أساسيّة في مساءلته لكبار المخرجين الذين أحبّهم والذين التقى بهم صدفة. كان يؤمن بجينيالوجيّة الفنون والفنّانين وبدور السّينما الوثائقيّة الفعّال في التّعريف بالذّاكرة السّينمائيّة وبأهمّ رموزها.



... ألمانيّ الأصل، لكنّه في تكوينه الفنّي والثّقافي، وفي اختياراته وميولاته السّينمائيّة، كان يميل كثيرا إلى أمريكا ويعتبرها محضنه المرجعي...

المُخرج الفرنسي «لوك مولي» (Luc Moullet)

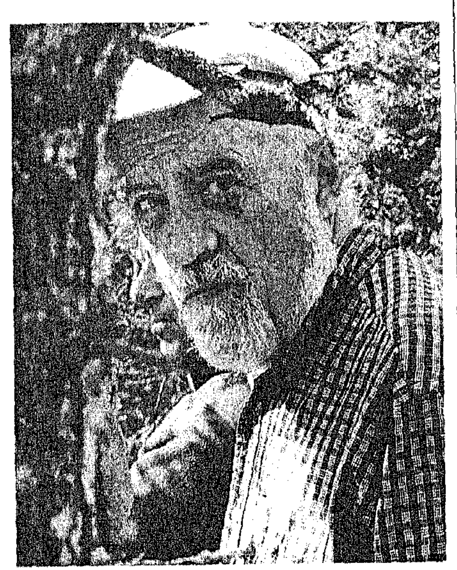


بَدَأَ المُخرج الوثائقي الفرنسي «لوك مولي» مسيرته كناقد في مجلّة «كرّاسات السّينما» (Les Cahiers du Cinéma) الشّهيرة. وُلد بفرنسا سنة 1937 وعاشر كثيراً أهمّ رموز مَا عُرِف بـ«الموجة الجديدة» الفرنسية (La Nouvelle Vague) وخاصّةً المخرج «جان لوك غودار» (Jean-Luc Godard) الذي كان زعيم هذا التيّار السّينمائي. «غودار» مُعْجب كثيراً بأعمال «مولي» الوثائقيّة ويعتبره أهمّ سينمائيّ فرنسيّ في هذالمجال.

أنجز «لوك مولي» أفلامًا وثائقيّة طريفة وعجيبة تمحورت أغلبها حول ظاهرة الطّبخ والأكل وما تتميّز به من طقوس ومن عادات. كلّنا يعرف شغف السِّيمِيَائِي الفرنسي «رولان بارت» (Roland Barthes) بدلالات الطّعام وبتعبيراتها وتجلّياتها المتعدّدة من حضارة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر. دوّن «بارت» ملاحظاته الدّقيقة عن الطّعام في ثقافات الشّعوب الاستهلاكيّة في كتابه الشّهير «ميثولوجيات» (Mythologies) الذي أصدره في أواخر الخمسينات. «لوك مولي» هو صِنْوُ «رولان بارت» في الميدان السّينمائي، إذْ تتميّزُ جلّ أفلامه بنزعته التوّاقة

إلى رصد العلامات النّاتئة التي تتعلّق بالأشياء وبالبشر. قاسمه المشترك الآخر مع «بارت» هو اهتمامه بالطّعام من خلال كلّ أصنافِهِ.

أوّل فيلم وثائقيّ صوّره «لوك مولي» سنة 1960 هو شريط قصير بعنوان «طبخ غير مُسْتَوٍ لشريحة لحم» (Un Steak trop cuit). يُدَقِّقُ المخرج، من خلال هذا الفيلْم، عن أساليب النّاس في الأكل وعن حركات الأفواه والأيادي وكأنّه يريد استنطاق ماهيّة الجسد بالتّركيز على نَهَمِ النّاس وعلى شهواتهم وهم يلتهمون شريحة لحم. ما نلاحظه جليّاً في هذا الفيلم هو اعتماد المخرج على النّكتة والسّخرية في تصوير أفواه النّاس والمعالق والسّكاكين التي يستعملونها لتيسير عمليّة قطع اللّحم قطعة بقطعة. ولإبراز هذه السّلوكيّات المأدبيّة، يلجأ المخرج مراراً إلى اللّقطات الكبيرة التي بفضلها نتبيّن ما يكتنف فعل الطّعام من حركات تبدو مقرفة وقبيحة. تتجلّى أناقة شخص ما أو همجيّته من خلال طريقته في الأكل: هذا ما أراد أن يقوله المخرج في هذا الفيلم الاستهلالي.



...المُخْرج الفرنسي "لوك مولي": بَدَأَ مسيرته كناقد في مجلّة "كرّاسات السّينما" (Les Cahiers du Cinéma) الشّهيرة...

الشّريط الذي عرّف بـ«لوك مولي» دوليّاً والذي مكّن النّقّاد والمهتمّين بالشّأن السّينمائي والجمهور العريض ككلّ من اكتشاف فنّان ثاقب النّظرة وطريف الإحساس والتّمشّي هو عمله المأثور الذي صوّره سنة 1979 واختار له عنوان «تشريح أكلة» (Genèse d'un repas). يطرح المخرج، في مشهد فيلمه الافتتاحي، سؤالا بسيطًا: من أين يأتي سمك التنّ والبَيْض والموز الذي يُوَشِّحُ صَحْنِي؟ ينطلق من هذا السّؤال لكي يحقّقَ في دواليب الصّناعة الغذائيّة، وذلك ابتداءً من التّاجر الذي يتزوّد منه يوميّاً بالخضر والغلال واللّحوم. عماد السّينما الوثائقيّة التي يُحبُّها «لوك مولي» هو التّحقيق الدّؤوب الذي ينفذ إلى تفاصيل الأشياء البسيطة واليوميّة التي لا نتفطّن لها إطلاقا. يقوم المخرج بتفكيك اقتصاد غذائيّ، مُقْتَفِيًا كلّ محطّاته من بلد إلى آخر ومصرّاً على كشف مصادر الأكلات والوجبات التي نتناولها يوميّاً.

أراد «لوك مولي» أن يجعل من فيلمه «تشريح أكلة» فحصًا دقيقًا للعلاقة الشّائكة وغير المتكافئة بين المائدة الغربيّة المهيمنة ودهاليز العالم الثّالث الغذائيّة. بكثير من التّأنّي والتّروِّي والذّكاء يتمكّن المخرج من فضح غطرسة الشّركات الرّأسماليّة التي تتحكّم في نظامنا الغذائي والتي لا تتوانى في بثّ سمومها في شعوب العالم الثّالث. ما يثير الانتباه حقّا في هذا الفيلم هو حضور المخرج كطرف أساسيّ في هذا التّحقيق المضني، وبذلك نتبيّن أنّ السّينما الوثائقيّة بالنّسبة إلى المخرج الفرنسي هي سينما ذاتيّة في جوهرها وفي روحها، تُصَاغُ من قِبَلِ «أنا» حاضرة ومتوقّدة لا تكتفي بمعاينة المظالم وفضحها بل أيضاً تُبْرِزُ مدى التصاقها بالفوضى العارمة التي تُميّز العالم.

يقول «لوك مولي» في هذا الصّدد: «لا أريد أن أكون سيّد القصّة التي تستهويني وأحرص على تصويرها. ما يهمّني هو توريط نفسي كفرد

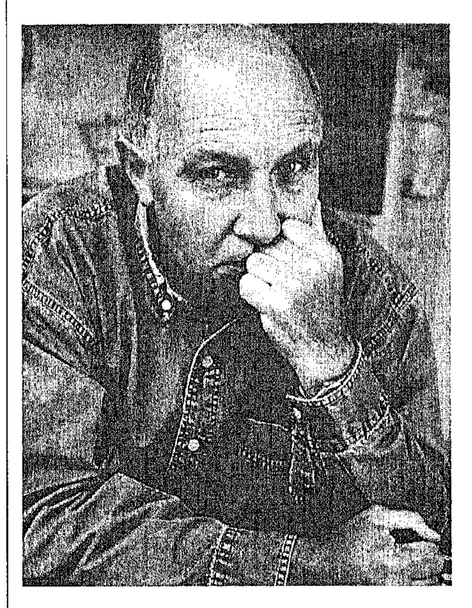
في انشقاقات هذا العالم وتناقضاته، أي أنّ الفيلم الوثائقي ليس بالشّيء المسطّر مسبقا بل هو فتحة على الصُّدَف المتتالية».



... السّينما الوثائقيّة بالنّسبة إلى المخرج الفرنسي هي سينما ذاتيّة في جوهرها وفي روحها، تُصَاغُ من قِبَل "أنا" حاضِرة ومتوقّدة لا تكتفي بمعاينة المظالم وفضحها بل أيضا تُبْرِزُ مدى التصاقها بالفوضى العارمة التي تُميّز العالم...

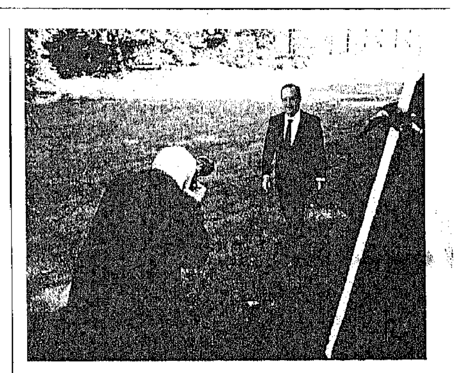
المُخرج الفرنسي ريمون ديبردون

(Raymond Depardon)



المخرج ريمون ديبردون (Raymond Depardon) وهو من مواليد 1942 بفرنسا، أهمّ سينمائي وثائقي فرنسي حاليّاً، غزير العطاء، متماسك المسار والقناعات، بدأ حياته الفنيّة وهو في سنّ الثّماني عشر بوصفه فوتوغرافيّا حيث غطّى لصالح وكالة «دلماس» (Dalmas) الشّهيرة أحداث حربي الجزائر والفيتنام. كما اهتمّ بظاهرة «البابارازي» (Paparazzi) وهو ذلك النّوع من المصوّرين الفوتوغرافيّين الذين يلهثون وراء اقتناص صور نادرة وحميمة لكبار نجوم ونجمات العالم في شتّى الميادين. انطلاقاً من سنة 1966، أنشأ ديبردون وكالته الخاصّة به وهي وكالة «غاما» (Gamma).

بالتّوازي مع عمله كفوتوغرافي، شرع سنة 1963 في تصوير الأشرطة الوثائقيّة التي بفضلها سيذيع صيته ويصبح رمزاً ساطعاً من رموز السّينما الوثائقيّة الجادّة والمتميّزة. في سنة 1974، طلب منه فاليري جيسكار ديستان (Valery Giscard d'Estaing)، المرشّح لانتخابات الرّئاسة آنذاك، أن ينجز فيلما وثائقيّا عن حملته



...المُخْرج الفرنسي ريمون ديبردون: أهمّ سينمائي وثائقي فرنسي حاليّا... بدأ حياته الفنيّة وهو في سنّ الثّماني عشر كفوتوغرافي حيث غطّى أحداث حربي الجزائر والفيتنام كما اهتمّ بظاهرة "البابارازي"...

الانتخابيّة. عند إتمام هذا الشّريط الطّريف الذي يتابع فيه المخرج دقيقة بدقيقة كلّ الأنشطة والحركات التي يقوم بها جيسكار ديستان، رفض هذا الأخير رفضا باتّا عرض الفيلم الذي لم يُسْمَح له بالظّهور علنيّا إلاّ سنة 2002. الشّيء الذي أغضب الفائز في الانتخابات الرّئاسيّة سنة 1974 ضدّ منافسه الاشتراكي فرانسوا ميتيران (François Mitterrand)، هو أنّ الشّريط لم يكن شريطاً دعائيّاً بالمعنى المبتذل للكلمة بل كان عملا فنيّا برهن فيه مخرجه عن قدرته الفائقة في التّدقيق في جزئيّاتٍ (لحظات الاستراحة والاسترخاء والنّوم، قراءة الصّحف، تناول الطّعام، الخ...) لمْ تَرُقْ كثيراً لفاليري جيسكار ديستان.

هذا الفيلم هو الذي بيّن مدى استقلاليّة ريمون ديبردون ومدى عشقه للجزئيّات والتّفاصيل في تصوير الحياة السّياسيّة الفرنسيّة، بعيداً عن شعارات «اليمين» وعن شعارات «اليسار» أيضاً في الآن ذاته.

عند شروعه في تصوير ظواهر متعدّدة من الحياة اليوميّة، لم يتغيّر أسلوب ريمون ديبردون الواقعي. ففي أفلام مثل «أحداث يوميّة» (Faits divers) الذي صوّره سنة 1982، أو «مراكز الاستعجال» (Urgences) المنجز سنة 1987، و«باريس» (Paris) الذي يعود تاريخ إنجازه إلى سنة 1994، نرى نفس الشّغف بالتقاط الأحداث

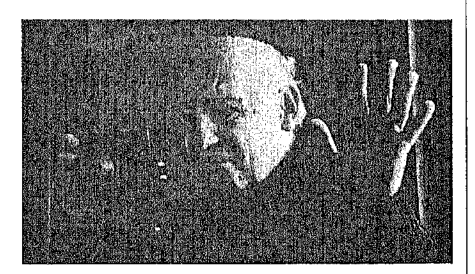
المباغتة والمفاجئة التي تدرّ بها مجريات الحياة العاديّة. كما اهتمّ أيضاً ديبردون بفصيل من الشّخصيّات قريبة جدّا منه تتميّز بإصرارها على تغطية كلّ الأحداث ومتابعتها متابعة دقيقة خاصّة من خلال جوانبها الخفيّة، ألا وهو فصيل الصّحفيّين والفوتوغرافيّين في المجلاّت الشّهيرة مثل Paris Match وغيرها. في هذا المجال، كان شريطه «صحفيّو الرّيبورتاج» (Reporters) الذي صوّره سنة 1981، أمتع شريط بعد شَرِيطِهِ - الحَدَث عن حملة جيسكار ديستان الانتخابيّة. في هذين الشّريطين تحديدًا، برزت أهمّ سمة لأعمال ديبردون الوثائقيّة ألا وهي إيجاد إيقاع مهل وهادئ في خضمّ حياة يوميّة حثيثة وسريعة. فبالنّسبة إلى هذا المخرج، الصّورة هي التي تُوقِفُ الدّوّامة الجهنّميّة لتواتر الأحداث في الشّارع أو في مراكز الشّرطة وهي التي تمكّننا من أن نتبيّن بوضوح تامّ المنطق الذي يسيّر حياة النّاس وراهنهم اليومي.

... انطلاقاً من سنة 1966، أنشأ ديبردون وكالته الخاصّة به وهي وكالة "غاما" (Gamma)...

مثّلت سنة 1990 نقطة تحوّل مهمّة في مسيرة ريمون ديبردون، إذ صوّر في تلك السّنة، مازجا الوثائقي بالرّوائي، حياة السّجينة فرانسواز كلوستر (Françoise Claustre)، وهي عالمة آثار فرنسيّة وقع القبض عليها في التّشاد حيث بقيت سجينة لمدّة سنتين ونصف. تمكّن ديبردون من التّحاور معها خلال مدّة أسرها، مستنجدا بالممثّلة الفرنسيّة ساندرين بونير (Sandrine Bonnaire) التي أدّت دور الأسيرة فرانسواز كلوستر في بعض المشاهد.

ينخرط هذا الفيلم الذي يحمل عنوان «أسيرة الصّحراء» في صلب اهتمامات ريمون ديبردون المركّزة على عشقه للقارّة الإفريقيّة ولثراء تنوّعها وتعدّدها سواء أتعلّق الأمر بفساد الأنظمة السّياسيّة فيها أو بالوضعيّة المهينة التي تعيشها النّساء هناك. خصّص ديبردون، قبل أن يصوّر «أسيرة الصّحراء»، سلسلة من الأفلام إلى التّشاد انطلقت سنة 1970 بـ«تشاد1: الكمين»، ثمّ سنة 1975 «تشاد2» و1976 «تشاد3». ما يميّز هذه الأفلام هو الحميميّة التي تطبع علاقة المخرج بشخوصه الأفارقة وكأنّه يعرفهم منذ مدّة طويلة. في سنة 1996، لم يتكلّم ديبردون عن بلد إفريقيّ دون آخر، بل تكلّم عن القارّة الإفريقيّة ككلّ وعن كلّ المآسي التي تعيشها وخاصّة فيما يتعلّق بالمجاعة وبالجفاف وبختان البنات. اختار لفيلمه هذا عنواناً معبّراً: «بلدان إفريقيا: ما هي حالكم مع الآلام ؟».

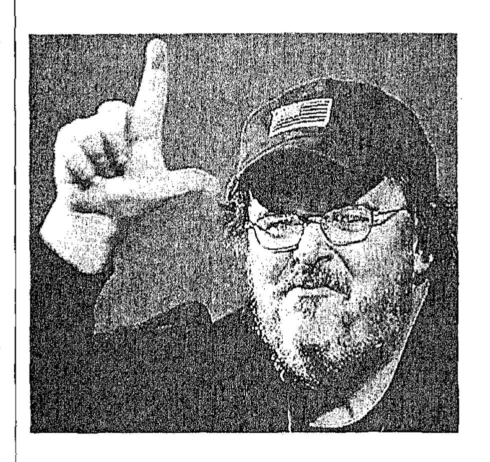
بقدر ما كان ديبردون توّاقا إلى معرفة دواليب المؤسّسات والعلاقات التي تسود داخلها سواء أكانت مؤسّسات إعلاميّة أو سياسيّة أو بوليسيّة، بقدر ما كان متعطّشا إلى الخروج من دائرة الغرب الضيّقة والاطّلاع على حضارات وثقافات أخرى، كما تبيّنه ليس فقط أفلامه عن التّشاد بل أيضاً أفلامه عن اليمن التي بدأ في تصويرها سنة 1973.



... أهمّ سمة لأعمال ديبردون الوثائقيّة ألا وهي إيجاد إيقاع مهل وهادئ في خضمّ حياة يوميّة حثيثة وسريعة...

المُخرج الأمريكي «مايكـــل مـــور»

(Michael Moore)



المخرج الأمريكي «مايكل مور» الذي ولد سنة 1954 في ضواحي مدينة «فلنت» (Flint) بولاية «ميشيغان» (Michigan)، هو صحفي ومخرج وثائقيّ وكاتب ومناضل نشيط في خدمة نُصْرَة قضايا الإنسان اليوميّة والتّنديد بظلم الحكّام وغطرسة رأس المال. منذ البداية، فرض نفسه بفضل أفلامه الوثائقيّة الملتزمة كملاحظ لا يهادن لواقع أمريكا المعاصرة خاصّة في ظواهره الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسّياسيّة. كما أصبح شخصيّة إعلاميّة بارزة ومؤثّرة خاصّة عندما يتعلّق الأمر بفضح ممارسات الإدارة الأمريكيّة خاصّة العسكريّة منها. لقد وُجِّهَتْ لهُ انتقادات كثيرة بسبب حضوره الدّائم في وسائل الإعلام، المكتوبة والمرئيّة، وبسبب نظرته الذّاتيّة للوقائع وتبسيطه المبيّت النيّة في تناوله للأحداث السّاخنة التي يمرّ بها المجتمع الأمريكي.

في سنة 1989، أغلقت شركة «جنرال موتورز» (General Motors) معاملها بمدينة «فلنت» وأطردت ما يفوق ثلاثين ألف من العمّال في مدينة عدد سكّانها لا يفوق مائة وخمسين ألف. استنكر أهالي المدينة هذه الإجراءات التعسّفيّة وحاولوا التّصدّي لها. في هذه الظّروف، قرّر «مايكل مور» أن يصوّر على نفقته الخاصّة فيلماً



...المُخْرج الأمريكي "مايكل مور": صحفي ووثائقيّ وكاتب ومناضل نشيط في نُصْرَة قضايا الإنسان اليوميّة والتّنديد بظلم الحكّام وغطرسة رأس المال. فرض نفسه، منذ البداية، بفضل أفلامه الوثائقيّة الملتزمة...

وثائقيّاً مداره هذا السّؤال. أين يوجد «روجي سميث» الرّئيس المدير العامّ لشركة «جينيرال موتورز» في هذه المرحلة التي أصبحت فيها المدينة منطقة منكوبة؟ كان «مور» في هذا الفيلم الذي اختار له عنوان «روجي وأنا» (Roger and me) وراء الكاميرا وأمامها، إذ نراه وسط أهالي مدينة «فلنت» التي يعرفها جيّدًا، طالباً من المسؤول الأوّل عن شركة السيّارات أن يأتي على عين المكان لكي يشاهد الدّمار الذي خلّفه إغلاق المعامل.

حظي هذا الفيلم الأوّل باستحسان النقّاد ونجح تجاريّاً بصفة ملحوظة، منه بدأت تَتَبَلْوَرُ السِّمَات الأولى لِمَا سُمِّيَ بـ«أسلوب مايكل مور» وهو أسلوب ناجع واستفزازيّ: المخرجُ هو شخصيّة من بين شخصيّات الفيلم ككلّ، حاضر في كلّ لقطة، وموجود في الصّفوف الأماميّة على ركح الأحداث. يرى «مور» أنّه على السّينمائيّ الوثائقيّ أن يكون عنصرًا فاعلاً



... أصبح شخصيّة إعلاميّة بارزة ومؤثّرة خاصّة عندما يتعلّق الأمر بفضح ممارسات الإدارة الأمريكيّة خاصّة العسكريّة منها...

في الأحداث التي يصوّرها وأنّه لا يجوز له أن يكتفي بدور الملاحظ الحياديّ الذي ينظر إلى شخصيّاته من علياءه. هذا الالتزام الذّاتيّ الذي دأب «مور» على التّشبّث به في كلّ أفلامه الوثائقيّة هو سرّ تلك الإنسانيّة الفيّاضة التي تتميّز بها أعماله.

سنة 1997، أنجز «مور» فيلماً مهمّاً بعنوان (The big one) وهو بمثابة التّحقيق الاجتماعي عن الشّركات متعدّدة الجنسيّات وممارساتها التّعسّفيّة والزّجريّة. في رحلته هذه، ينطلق المخرج من سؤال محوريّ يطرحه على مسؤولي هذه الشّركات. بما أنّ هذه الشّركات تسجّل أرباحاً طائلة وقياسيّة، كما تبيّنه الأرقام المنشورة، كيف نفسّر إذن أنّ فرص العمل أصبحت ضئيلة وشبه منعدمة. يلجأ «مور» إلى نفس الأسلوب الذي ميّز فيلمه الأوّل: هو حاضر بكثافة، يدقّ أبواب عمارات الشّركات الكبرى المتعدّدة الجنسيّات، ساخراً من المسؤولين الفاعلين ومصرّاً على استفزازهم بقيامه بمبادرات طريفة مثل إهداءهم تذاكر طائرة، حاثّاً إيّاهم على مشاهدة الأطفال الذين يقع استغلالهم بطريقة وحشيّة في معامل شركة «جنرال موتورز» الضّخمة بكلّ من آسيا وأمريكا الجنوبيّة.

يمثّل Bowling for Columbine الذي صوّره سنة 2002 محطّة مهمّة في مدوّنة «مايكل مور» الفيلميّة. من خلال حدث دَامٍ كان مسرحه



... "أسلوب مايكل مور" وهو أسلوب ناجع واستفزازيّ: المخرجُ هو شخصيّة من بين شخصيّات الفيلم ككلّ، حاضر في كلّ لقطة، وموجود في الصّفوف الأماميّة على ركح الأحداث...

معهد بمدينة «كولومباين» بولاية «كولورادو» (Colorado) حيث قُتِلَ سنة 1999 ثلاثة عشر تلميذاً من قبل رفيقيهم، يتساءل المخرج عن سرّ انبهار الأمريكيّين بالأسلحة النّاريّة، مطالباً بحدّة بإعادة النّظر في حقٍّ أقرّه الدّستور الأمريكي وفرضته الثّقافة الأمريكيّة ألا وهو حمل السّلاح. توّج هذا الفيلم بجوائز كثيرة ومهمّة وحقّق أرباحاً تُعتبر من أهمّ الأرباح التي سُجّلت في تاريخ السّينما. خلال مهرجان «كان» السّينمائي، تحصّل على جائزة «أحسن فيلم أجنبي».

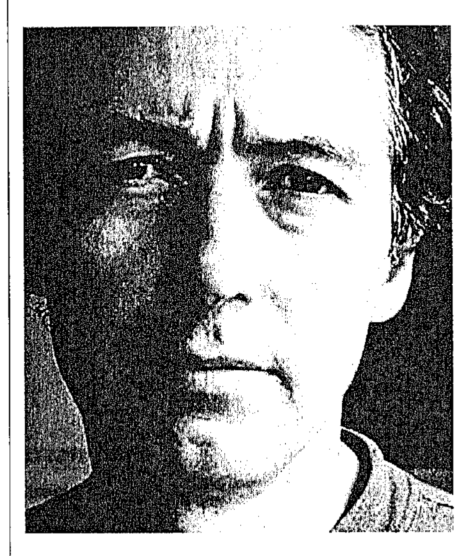
عُرِفَ «مايكل مور» بكراهيّته للزّعماء السّياسيّين وخاصّة منهم أولئك الذين يتصرّفون مثل رعاة البقر الذين يحقّ لهم أن يفعلوا بمن يعتبرونهم من «المستضعفين» ما يشاءون. من خلال فيلمه Fahrenheit 911 الذي عُرِضَ سنة 2004، يصُبّ المخرج الأمريكي جام غضبه على إدارة «بوش» التي يعتبرها أسوأ إدارة عرفتها الولايات المتّحدة الأمريكيّة على مرّ التّاريخ، كاشفا خفايا أحداث سبتمبر 2001 والحرب التي شُنَّت ضدّ العراق سنة 2003. تُوِّجَ هذا الفيلم بـ«السّعفة الذّهبيّة» بمهرجان «كان» سنة 2004 وكان ذلك أوّل نصرٍ تُحقّقه السّينما الوثائقيّة عالميّاً.



... تُوِّجَ فيلمه، **Fahrenheit 911** بـ "السّعفة الذّهبيّة" لمهرجان "كان" سنة **2004** وكان ذلك أوّل نصرٍ تُحقّقه السّينما الوثائقيّة عالميًا...

المخرج السّويسري «ريشار دندو»

(Richard Dindo)



ولد المخرج الوثائقي «ريشار دندو» (Richard Dindo) سنة 1944. أبرزت اعماله الأولى اهتمامات ثابتة ما انفكّ يجذّرها من فيلم إلى آخر: أوّلا الفنّ في أبعاده الخفيّة، كما يبيّنه شريط «رسّامون انطباعيّون بسويسرا الشّرقيّة» الذي صوّره سنة 1972 وشريط «شارلوط، حياة أو مسرح» (1992)، ثمّ السّياسة وتأثيراتها في المجتمع بعيدًا عن المسالك الرّسميّة، وذلك من خلال فيلمين شهيرين سَاهَمَا بقسط كبير في التّعريف به عالميّا وهما «سويسريّون في حرب إسبانا» الذي يعود تاريخ إنجازه إلى سنة 1973 و«إعدام أرنست س، خائن الوطن» الذي رأى النّور عام 1975.

«ريشار دندو» مخرج غير مُهَادِن في مُعَايَنَته للواقع السّوسري الذي يستحضر مقاطع مهمّة من ذاكرته المهمّشة والمسكوت عنها، مُعْتَبِرا أنّه يكفي جزئيّة وحيدة لزَعْزَعَة أسس نظام مَا. هو يبدع في النَّبْش في أحداث ووقائع طُمِست لأنّها اعْتبرت وصنّفت في خانة «الحيثيّات اليوميّة» و«الحكايات العاديّة»، كما يبرهن على ذلك شريطه «داني، ميشي، روناتو وماكس» الذي

يختزل طريقة عمله في القيام بتحقيقات وفي فتح ملفّات وقع طيّ صفحاتها بسرعة من قبل السّلط الأمنيّة. في الجزء الأوّل من هذا الفيلم، يحاول المخرج، من خلال أقوال شهود عيان، تفسير أسباب موت «داني وميشي» الغامض اللّذان لقيا حتفهما أثناء مُلاَحَقَة ليليّة. يتعرّض الجزء الثّاني والجزء الثّالث، إلى موت «روناتو» الذي أطلق عليه النّار وهو في مقود سيّارة مسروقة وموت «ماكس» وهو ناشط شابّ في «تيّار» الفوضويّين اليساريّين، ضُربَ ضربا مبرحا وشنيعا من قبل مجهولين لم يُعثر عليهم.

اتّسمت علاقات «ريشار دندو» ببلده سويسرا بالتّوتّر والسّجالات الصّداميّة. عاش طويلا في باريس، العاصمة الفرنسيّة، حيث تابع بشغف كبير، بوصفه مجرّد ملاحظ «ثورة الطلاّب» سنة 1968 واحتلال «الجامعات» و«المسارح» من طرف شباب ثائر كان يحلم بمجتمع آخر وبحياة أخرى. هو سينمائي ذاكرة المهزومين الذين تمرّدوا وأصرّوا على إعلاء كلمة «لا» وعلى مجابهة كلّ أنواع الطّغيان. سيبقى بالتّأكيد شريطه عن رمز من رموز الثّورة الأمريكيّة اللاّتينيّة وهو «شي غيفارا» أفضل عمل يعكس حرص المخرج على إحياء ذكرى الأموات المنشقّين عن النّظام السّائد وعلى البحث الدّقيق والجاد في كلّ ظروف ملاحقتهم ومحاصرتهم وقتلهم. في هذا الصّدد، يقول «دندو: «هناك بعض الأموات الذي لا يستحقّون أن ننساهم بسرعة. كانوا يَحْلُمون بالثّورة وَبِمُثُلٍ جديدة وبِطُوبَاوِيَّة قِوَامُهَا سعادة البشر. لست مخرج ملتزم لكنّني مخرج يهتمّ كثيراً بالتزام الآخرين الذين حملوا السّلاح وناضلوا ميدانيّا وحاولوا أن يعطوا معنى لوجودهم حتّى وإن كانوا يُدركون أنّ الموت هو مصيرهم المحتوم».

لقي هذا الفيلم الذي يحمل عنوان «أرنستو شِي غيفارا، يوميّات بوليفيا» صدًى كبيراً في جلّ أنحاء العالم واعتبر فيلما أنموذجيّا في

كيفيّة التّحقيق في ملابسات هزيمة «مثقّف» اعتنق العمل الثّوري المسلّح، بعيدًا عن كلّ الأساطير والخرافات التي حامت حول شخصيّة «غيفارا». ولقد أنسى هذا النّجاح الجماهيري الملحوظ الإخفاق غير المنتظر لشريطه عن متمرّد آخر هو الشّاعر الفرنسي «أرتير رامبو» (Arthur Rimbaud)، صاحب الرّوائع الشّعريّة الخالدة مثل «الإشراقات» و«موسم في الجحيم». هذا الفيلم الموسوم بعنوان «أرتير



...يُعتبر فيلمه «جان جينيه في شاتيلا» (Jean Genet à Chatila)، من أهمّ الرّوائع التي أنجزت عن القضيّة الفسطينيّة وعن شهدائها...

رامبو، سيرة حياة» والذي أنجزه سنة 1991، هو فيلم منبوذ في فرنسا، إذ لم يَحْظَ إلى اليوم بعرض عموميّ. وعن أسباب «تجاهل» هذا العمل من قبل الموزّعين الفرنسيّين، يقول المخرج السويسري: «بما أنّني ركّزت شريطي أساساً على سيرة حياة الشّاعر الفرنسي، ربّما أكون حطّمت أسطورته والهالة الميثولوجيّة التي تحيط به. بالنّسبة إليّ وكما أبيّنه من فيلم إلى آخر، أعتبر أنّ الذّاكرة هي نقيض الأسطورة التي تتراءى لي بمثابة تعبيرة الذّاكرة المحرّفة والمغشوشة. لكن هذا «الفشل» لن يغيّر شيئاً في كلّ ما أنا مدين به لفرنسا وللفرنسيّين. كلّ ما تعلّمته وقرأته واطّلعت عليه هو بفضل فرنسا. إنّني مخرج وثائقي سعيد ومحظوظ».

تتواصل هذه الحفريّات في ذاكرة الموتى بإنجاز «دندو» سنة 1999 لشريط عنوانه «جان جيني في شاتيلا» وهو مقتبس من نصّين للرّوائي والمسرحي والشّاعر الفرنسي «جيني»،

وهما «أربع ساعات في شاتيلا» الذي صدر في أواخر سنة 1982 بمجلّة «دراسات فلسطينيّة» و«أسير عاشق» وهو كتاب دَسِمٌ عن ذكرياته مع الفلسطينيّين، نشر بعد شهرين من وفاته سنة 1986، بدار «غاليمار» الباريسيّة. في هذا الشّريط المؤثّر الذي اكتشفه الجمهور العريض سنة 2000 على هامش أيّام قرطاج السّينمائيّة بتونس، يقتفي «دندو» خطى مؤلّف المسرحيّة الشّهيرة «الزّنوج» بكلّ من مخيّمي «صبرا» و«شاتيلا» بلبنان أثناء زيارة الكاتب هناك غداة المجزرة الجماعيّة التي راح ضحيّتها ما يفوق ثلاث آلاف فلسطيني، مستجوبا كلّ من عَرَفَه وعَاشَرَه.

المخرج الفرنسي «نيكولا فيليبار»

(Nicolas Philibert)



التّصوير السّينمائي يتطلّب الكثير من الوقت. الكاميرا هي آلة المعاينة ووسيلة للتّقارب. يعيش السّينمائيّون على وَقْعِ مَا يصوّرونه، مَانِحِين لأنفسهم المدّة الكافية والضّروريّة للبحث عن الخيوط الخفيّة في العلاقات بين الأفراد وبين لقطات الفيلم. غالباً ما تتّسم هذه الأفلام ببعد مأساويّ، كما نراه جليّاً في أشرطة المخرج الوثائقيّ الفرنسيّ «نيكولا فيليبار» (Nicolas Philibert) الذي ولد سنة 1951.

فيلم «فيليبار» الشّهير، «الكينونة والمكسب» (Être et Avoir)، الذي رأى النّور سنة 2002، بعد عشر أسابيع من التّصوير في مدرسة فرنسيّة ريفيّة، هو حصيلة لما يفوق السّتّين ساعة من اللّقطات التي كان لا بدّ من تنظيمها وترتيبها حسب بنْيَة منطقيّة. بَيْدَ أنّ المخرج، عِوَضَ أن يجعل من فيلمه مختارات لأحسن المشاهد المصوّرة، خيّر أن يَتَمَحْوَرَ شريطه، تلقائيّا كأنّه يتلمّس طريقة، حول رغبة الطّفولة الجامحة في أن تَكْبُرَ وتَتَعَلّم كلّ شيء في نفس الوقت. من خلال تواتر المشاهد، نتبيّن ما يميّز كلّ أفلامه ألا وهو الصّلة غير المعلنة التي يجب استنباطها كلّ يوم لكي تتمكّن مجموعة ظرفيّة من الأفراد أن تَصْمُدَ وأن تدوم.

فيما يفكّر السّينمائيّون ؟ أو بالأحرى كيف يفكّرون ؟ يجب الاستماع إليهم وهم يتحدّثون عن مُمَارَسَتِهم لكي نكتشف طُرق عملهم والأساليب التي يستعملونها لفكّ ألغاز مسائل تهمّهم. إنّ الفكر لا يتطوّر دوماً بطريقة واضحة، إذ غالباً ما يسود في عمليّة التّصوير جانب من الغموض يجعل منه المبدع السّينمائي حافزا مهمّا في استقراء الواقع والنّفاذ إلى دلالاته المتشعّبة. ما يهمّ المخرج الوثائقيّ، أوّلاً وقبل كلّ شيء، هو خلق علاقة بينه وبين شخوصه وما عمليّة الإخراج سوى تجسيدٍ حيٍّ لنبض هذه العلاقة التي يُوكَل لها تحديد إيقاع الفيلم وكلّ ما يفرزه، بين الحين والآخر من مفاجآت ومفارقات مُذْهِلَة.

عندما يصوّر «فيليبار» مؤسّسة ما، همّه الأساسي هو رصد ما يشوب أعمال الأفراد وحركاتهم وردود فعلهم من «تمثيل» و«مَسْرَحَة» وكأنّهم يُؤَدّون يوميّا دورا معيّنا حَفَظُوهُ عن ظهر قلب. ففي فيلم «المدينة - اللّوفر» الذي صوّره سنة 1990، ينفذ المخرج إلى كواليس هذه المؤسّسة المَتْحَفِيّة الفرنسيّة العتيدة، بتأنّ وتمهّل وكأنّه زائر ينتظر ما سيجود عليه موظّفو ومسؤولو المتحف من لحظات طريفة معبّرة. في شريط آخر وَسَمَهُ بعنوان «حيوان، حيوانات» (1995)، يسعى المخرج إلى كشف بعض الأسرار الكامنة في أَرْوِقَة متحف تاريخ علوم



... عندما يصوّر "فيليبار" مؤسّسة ما، همّه الأساسي هو رصد ما يشوب أعمال الأفراد وحركاتهم وردود فعلهم من "تمثيل" و"مَسْرَحَة" وكأنّهم يُؤَدّون يوميّا دورا معيّنا حَفَظُوهُ عن ظهر قلب...

الطَّبِيعَة، متطرّقًا إلى هذا الكائن الذي يصعب تطويعه، ألا وهو الحيوان، إلى عمليّة تصوير وإخراج. أمّا شريط «أبسط الأشياء» الذي يعود تاريخ إنجازه إلى سنة 1996، فهو عبارة عن متابعة دقيقة لإعداد عرض مسرحي في مصحّة للأمراض العقليّة.

في نصّ مهمّ بعنوان «برمجة الصّدفة» كتبه «فيليبار» بمناسبة تكريمه خلال شهر أكتوبر سنة 2001 من قبل خزينة أفلام مقاطعة «الكيبك» (Québec) بكندا، يقول المخرج: «في كلّ فيلم من أفلامي، أنا بصدد البحث عن حكاية وعن استعارة تتيح لي إمكانيّة تجاوز الواقع الآني المباشر. الرّهان الحيويّ بالنّسبة إليّ هو إنشاء مخيال انطلاقاً من الأماكن التي أدخلها ومن الشّخصيّات والمواقف التي أصوّرها. أحاول، في كلّ مرّة، أن أنجز أفلاما ليس «على» بل «مع»، لذا فإنّها ليست بعيدة عن الأفلام الرّوائيّة».

فيما يخصّ علاقته بالمتلقّي، يضيف «فيليبار» قائلاً: «لا أريد إنارة سبيل المشاهد بواسطة معرفة مُسبَقة ومسْقطة ولا من منطلق المختصّ. بالعكس، أعتقد بأنّه بقدر ما أكون غير مطّلع عن مسألة ما بقدر ما أشعر بأنّني في غبطة كبيرة. لموقفي هذا فضيلة أساسيّة وهي فسح المجال للذّاتيّة ولِلُّقْيَاتِ المُلْهِمَة وَللسّينما بصفة عامّة. إنّني دوماً أحاول أن تولد أشياء داخل وضعيّة معيّنة. هذا الإطار الذي تنمو فيه الأشياء وتتبلور ليس فضاء فقط وإنّما أيضاً كلّ المعطيات التي نوظّفها لكي يتوفّر مناخ وصلة مع الذين نصوّرهم ورغبة أخلاقيّة في التّعامل وأيضاً جانب من التّمويه و«التّمثيل». لطبيب الأمراض النّفسيّة «جون أوري (Jean Oury) عبارة جميلة كان دوماً يستعملها: «برمجة الصّدفة». بالنّسبة إليّ، أيّ فيلم هو هكذا: صدفة تتحوّل إلى قدريّة، أي يتطلّب منك الفيلم الوثائقي في كلّ مرّة القدرة على استقبال الصّدفة المباغتة واختطافها في إطار محدّد تحديداً مدروساً».

تقلَّصَ إنتاج «نيكولا فيليبار» في المدّة الأخيرة. لكن بالنّسبة إلى الذين تابعوا مسيرته، فإنّهم يدركون جيّداً أنّ كلّ مشروع يخوضه يتطلّب منه كثيراً من الوقت ومن التّدقيق في بعض المعطيات قبل الانطلاق في التّصوير. منهجيّته في العمل هو معاينته للمكان الذي سيُصوّره، عن قرب كما عن بعد، كالسّائح المتجوّل، مانحًا لنفسه شهورًا وفي بعض الأحيان سنوات لتمثّل هذا المكان الذي يُحوّله إلى فضاء أي إلى مناخ روائيّ.



... "في كلّ فيلم من أفلامي، أنا بصدد البحث عن حكاية وعن استعارة تتيح لي إمكانيّة تجاوز الواقع الآني المباشر. الرّهان الحيويّ بالنّسبة إليّ هو إنشاء مخيال انطلاقا من الأماكن التي أدخلها ومن الشّخصيّات والمواقف التي أصوّرها. أحاول، في كلّ مرّة، أن أنجز أفلاما ليس "على" بل "مع"، لذا فإنّها ليست بعيدة عن الأفلام الرّوائيّة"...

المُخرجة اللّبنانيّة جوسلـين صعـب

كيفَ يَتَصَرّف المُخْرج السّينمَائِي في العَلاَقَة بَيْنَ الفَوْضَى وَاللاّفَوْضَى، النِّظَام وَاللاّنِظَام؟ هَذَا الرِّهَان مَطْرُوح بِحِدَّة خَاصَّة بِالنّسبَة إلى السّينمَا الوَثَائِقِيَّة. فَخِلاَل تَصْوِير فِيلم، يُمْكِنُ أَنْ تَطْرَأَ بَعْض المُفَاجَآت غَيْر المُتَوَقّعَة وَأَنْ تَبْرُزَ



بَعْض العَرَاقِيل وَالصُّعُوبَات غَيْر المُنْتَظَرَة. إنَّ جُلّ أَفْلاَم المُخْرِجَة الوَثَائِقِيّة اللُّبْنَانِيَّة جُوسلِين صَعْب، وَهي مِنْ مَوَالِيد 1948 بِبَيْرُوت، تَحْمِلُ بَصَمَات هَذَا الصِّرَاع بَيْنَ مَا هُوَ مُسَطَّر وَمُبَرْمَج وَمَا هُوَ مُبَاغِت وَفُجْئِيٌّ خِلاَلَ فِعْل الإخْرَاج.

دَرَسَتْ جُوسْلِين صَعْب العُلُوم الاقْتِصَادِيَّة بِبَارِيس قَبْلَ أَنْ تُصْبِحَ صُحُفِيَّة لاَمِعَة وَمُهَابَة. انْطِلاَقًا مِنْ سَنَة 1975، قَامَتْ بِتَغْطِيَة الحَرْب الأَهْلِيّة التِي انْدَلَعَتْ فِي لُبْنَان آنَذَاك. أَنْجَزَتْ مَجْمُوعَة مِنَ الأَفْلاَم الوَثَائِقِيَّة قَبْلَ أَنْ تَنْتَقِلَ سَنَة 1985 إِلَى الجِنْس السِّينِمَائِي الرِّوَائِي. هِيَ مِن أَبْرَز رُمُوز السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة العَرَبِيَّة، صُحْبَةَ مُوَاطِنَتِهَا، المَرْحُومَة رَنْدَة شَهَّال (Randa Chahal)، صَاحِبَة رَائِعَة «خُطْوَة خُطْوَة» الذِي أَنْجَزَتْهُ فِي مُنْتَصَف السَّبْعِينَات عَن رَحَى الحَرْب الأَهْلِيَّة بِلُبْنَان.

امْتَزَجَتْ مَسِيرَةُ جُوسْلِين صَعْب كَمُخْرِجَة وَثَائِقِيَّة بِدَمَارَات الحَرْب التِي كَانَ يَتَخَبَّطُ فِيهَا بَلَدُهَا. صَوَّرَتْ، سَنَة 1975، فِيلمًا بِعُنْوَان «بَيْرُوت

لَمْ تَعُدْ كَمَا كَانَتْ»، كَشَفَتْ فِيهِ مِنْ خِلاَل شَهَادَات مُتَفَرِّقَة عَنْ أَسْبَاب انْدِلاَع الحَرْب وَالتَّنَاحُر العَقَائِدِي وَالدِّينِي بَيْنَ مُخْتَلف شَرَائح المُجْتَمَع اللُّبْنَانِي. يَتَخَلَّلُ هَذَا الفِيلم نبْرَة مِنَ الحُزْن جَرَّاءَ هَوْل الحَرْب. كَانَتْ مُتَأَثِّرَة جِدّاً بِتَيَّار الوَاقِعِيَّة الإِيطَالِيَّة الجَدِيدَة (Le Néo-réalisme italien) الذِي بَرَزَ قَبْلَ وَبَعْدَ الحَرْب العَالَمِيَّة الثَّانِيَة فِي إِيطَالِيَا المُدَمَّرَة وَالمَهْزُومَة. كُلُّنَا يَعْرِف الدَّوْر البَارِز لِلأَطْفَال فِي جُلّ أَفْلاَم الوَاقِعِيَّة الإِيطَالِيَّة الجَدِيدَة مِثْل «سَارق الدَّرَّاجَة» (le Voleur de bicyclette) وَ«مَاسِحُو الأَحْذِيَة» (Sciusia) لِلْمُخْرج فِيتُوريو دي سيكا (Vittorio De Sica). هُمْ أَطْفَال مُشَرَّدُون تَحَمَّلُوا مَتَاعِبَ الحَيَاة وَمَسْؤُولِيَّات جَسِيمَة رَغْمَ صِغَرِ سِنِّهم.

فِي الفِيلم الذِي صَوَّرَتْهُ جُوسلِين صَعب، سَنَة 1976، بِعُنْوَان «أَطْفَال الحَرْب»، نَتَبَيَّنُ تَأْثِير مَدْرَسَة الوَاقِعِيَّة الجَدِيدَة فِي كَيْفِيَّة تَصْوِير الوَاقع وَالالْتِصَاق الوَثِيق بِمَآسِيه اليَوْمِيَّة. أَبْطَالُ هَذَا الفِيلم أَطْفَالٌ أَبْرِيَاء فَقَدُوا سَنَدَهُمْ وَأَصْبَحُوا ضَائِعِين فِي الشَّوَارِع دُونَ مَأْوَى، مُصِرِّينَ عَلَى كَسْبِ قُوتِهِمْ مَهْمَا كَانَتِ السُّبُل. كُلَّمَا سُئِلَتْ جُوسْلِين صَعْب عَنْ أَسْبَاب مَدَى اهْتِمَامِهَا بِأَطْفَالِ الحُرُوب، تُجِيبُ وَهِيَ تَذْكُرُ فِيلمًا خَلَّدَتْهُ الذَّاكِرَة السِّينِمَائِيَّة وَهوَ «الهَائِمُون» (Los Olvidados) لِلْمُخْرِج الإِسْبَانِي الفِرَنْسِي لوِي بينُويل (Louis Buñuel) الذِي صَوَّرَهُ فِي نِهَايَة الخَمْسِينَات بِالمِكْسِيك عَنْ الأَطْفَال اليَتَامَى الذِينَ دَمَّرَهُم وَاقِع التَّشَرُّد فِي الشَّوَارِع.

إِنَّ أَغْلَب الأَفْلاَم التِي أَخْرَجَتْهَا جُوسلِين صَعْب عَنِ الحَرْب الأَهْلِيَّة بِلُبْنَان هِيَ أَفْلاَم مُهِمَّة بِالتَّأْكِيد، مَثَّلَتْ شَهَادَة حَيَّة عَنْ بَلَدٍ يُمَزَّقُ مِنْ قِبَلِ أَبْنَائِهِ. لَكِن فِي رِحْلَتِهَا مَعَ السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة هُنَالِكَ فِيلمَان هَامَّان سَيَبْقَيَان مَنَارَتَيْن بَارِزَتَيْن فِي السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة كَكُلّ وَهُمَا «القَاهِرَة مَدِينَة الأَمْوَات» الذِي صَوَّرَتْهُ سَنَة 1978 وَ«السُّلُطَات وَالصِّرَاعَات بِإِيرَان: زَحْف الطُّوبَاوِيَّة» (1980).

بِقَدْرِ مَا كَانَتْ أَفْلاَمهَا السَّابِقَة أَفْلاَمًا تِلْقَائِيَّة مُرَكَّزَة عَلَى المَضْمُون أَكْثَرَ مِنْهُ عَلَى الشَّكْل، فَإِنَّ هَذَيْنِ الفِيلمَيْن يَعْكِسَانِ تَطَوُّرًا مَلْحُوظًا عَلَى مُسْتَوَى كِتَابَتِهَا الفِيلْمِيَّة، وَكَأَنَّهُ كَانَ عَلَيْهَا أَنْ تُغَادِرَ لُبْنَان وَتَبْتَعِدَ قَلِيلاً عَنْ وَاقِع الحَرْب الذِي حَبَسَ أَفْلاَمَهَا فِي خَانَةٍ وَاحِدَة وَأَنْ تَكْتَشِفَ وَاقِعًا عَرَبِيّاً آخر.

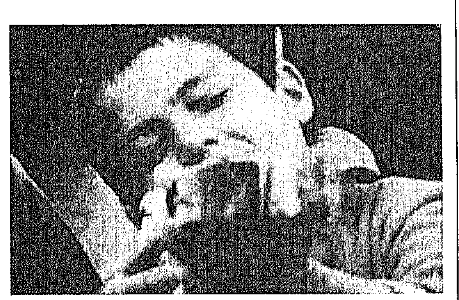
بِقَطْعِ النَّظَر عَنِ القَضِيَّة الشَّائِكَة التِي تَطَرَّقَتْ إِلَيْهَا فِي فِيلْمِهَا «القَاهِرَة مَدِينَةُ الأَمْوَات» وَهِيَ تَكَاثُر القُبُور السَّكَنِيَّة فِي ضَوَاحِي العَاصِمَة المِصْرِيَّة، فَإِنَّ هَذَا الشَّرِيط يَتَمَيَّزُ، فِي صُلْب عَمَلِيَّة التَّصْوِير ذَاتِهَا، بِعِنَادِ مُخْرِجَةٍ تَرْفُضُ أَنْ يَقَعَ لَجْم الكَامِيرَا التِي تَحْمِلُهَا مِنْ قِبَل السُّلَط المِصْرِيَّة. جَعَلَتْ كُلّ المُضَايَقَات التِي تَعَرَّضَتْ لَهَا مَدَارَ مَوْضُوع هَذَا الفِيلم الرَّئِيسِي. لِمَاذَا تُصَادَرُ الحُرِّيَّات؟ لِمَاذَا تَخَافُ السُّلْطَة مِنَ الصُّورَة الفَاضِحَة؟ لِمَاذَا تُعَامَلُ مُخْرِجَةٌ عَرَبِيَّة فِي بَلَدٍ عَرَبِيّ بِتِلْكَ القَسْوَة مِنْ قِبَل السُّلَط وَكَأَنَّهَا



...قَامَتْ بِتَغْطِيَة الحَرْب الأَهْلِيَّة التِي انْدَلَعَتْ فِي لُبْنَان...

مُخْرِجَة إِسْرَائِيلِيَّة ؟ كُلّ هَذِهِ التَّسَاؤُلاَت نَرَاهَا مُجَسَّدَة فِي صَيْرُورَة الفِيلم، سَوَاءً فِي فَتَرَاتِ طَلاَقَتِهِ أَوْ فِي فَتَرَاتِ عَرْقَلَتِهِ. فِي هَذَا الجَانِب بِالذَّات، تَكْمُنُ حَدَاثَة جُوسْلِين صَعْب بِوَصْفِهَا مُخْرِجَة وَثَائِقِيَّة، وَنَعْنِي بِالحَدَاثَة تِلْكَ القُدْرَة الفَائِقَة فِي مُسَاءَلَة العَلاَقَة بَيْنَ الفَنّ وَالسُّلْطَة الحَاكِمَة خِلاَلَ عَمَلِيَّة التَّصْوِير نَفْسهَا.

سَيَبْقَى فِيلمهاَ الوَثَائِقِيّ عَنْ إِيرَان أَهمّ فِيلم أَنْجَزَتْهُ طوَال مَسِيرَتِهَا. تُصَوِّرُ فِي شَرِيطهَا نَخْوَة انْتِصَار الثَّوْرَة الإِسْلاَمِيَّة الخُمَيْنِيَّة وَهِيَ فِي بِدَايَة طَرِيقِهَا بَعْدَ إِجْبَار الشَّاه عَلَى التَّخَلِّي عَنِ الحُكْم وَمُغَادَرَة البِلاَد. نَرَى فِي شَرِيطِهَا رُمُوزَ هَذِهِ الثَّوْرَة الهَائِجَة مِثْل «علي الخَلْخَالِي» رَئِيس المَحَاكِم الإِسْلاَمِيَّة، نَاهِيًا وَمُسْتَنْكِرًا كُلّ صَوْتٍ لاَ يَتَجَاوَبُ مَعَ الثَّوْرَة. كَمَا نَرَى أَيْضًا مَشَاهِدَ القَمْع ضِدَّ النِّسْوَة غَيْر المُتَحَجِّبَات وَضِدَّ المُثَقَّفِين اليَسَارِيّين. مَا صَوَّرَتْهُ إِذَنْ جُوسْلِين صَعب فِي هَذَا الفِيلم الرَّائِع هُوَ قَفَا وَاجِهَة الثَّوْرَة الإِيرَانِيَّة. مَا هُوَ دَوْر الصُّورَة الوَثَائِقِيَّة المُلْتَزِمَة فِي نِهَايَة الأَمْر ؟ أَلَيْسَ فَضْحُ خِدَع السُّلْطَة وَكَسْر شَوْكَتِهَا ؟



...فِي الفِيلم الذِي صَوَّرَتْهُ جُوسلِين صَعب، سَنَة 1976، بِعُنْوَان "أَطْفَال الحَرْب"، نَتَبَيَّنُ تَأْثِير مَدْرَسَة الوَاقِعِيَّة الجَدِيدَة فِي كَيْفِيَّة تَصْوِيرِ الوَاقِعِ وَالالْتِصَاق الوَثِيق بِمَآسِيه اليَوْمِيَّة. أَبْطَالُ هَذَا الفِيلم أَطْفَالٌ أَبْرِيَاء فَقَدُوا سَنَدَهُمْ وَأَصْبَحُوا ضَائِعِين فِي الشَّوَارِع دُونَ مَأْوَى، مُصِرِّينَ عَلَى كَسْبِ قُوتِهِمْ مَهْمَا كَانَتِ السُّبُل...

المُخْرِجة اللُّبْنَانِيَّة رَنْدَة شهَّال الصَّبَّاغ



وُلِدَتْ المُخْرِجَة اللُّبْنَانِيَّة رَنْدَة شَهَّال الصَّبَّاغ بِطَرَابُلْس بِلُبْنَان سَنَة 1953 وَتُوُفِّيَتْ بِبَارِيس عَلَى إِثْرِ مَرَض عُضَال، سَنَة 2008.

عِنْدَ عَرْضِ وَمُنَاقَشَةِ شَرِيطِهَا الوَثَائِقِيّ المُتَمَيِّز «خُطْوَة خُطْوَة» عَنْ دَمَارَات الحَرْب اللُّبْنَانِيَّة وَمَآسِيهَا، خِلاَلَ «أَيَّام قَرْطَاج السِّينِمَائِيَّة» بِتُونس العَاصِمَة سَنَة 1978، قَالَت المُخْرِجَة اللُّبْنَانِيَّة رَنْدَة شَهَّال الصَّبَّاغ أَنَّهَا «تبغُضُ الثَّرْثَرَة وَالكَلاَم الفَضْفَاض وَأَنَّ مَا يَهُمُّهَا فِي مُنَاقَشَة الأَفْلاَم هُوَ الآرَاء النَّيِّرَة التِي تَتَمَيَّزُ بِحِسٍّ ثَقَافِيٍّ وَفَنِّيٍّ فَائِق». وَأَضَافَتْ بِنَبْرَة هَادِئَة وَرَصِينَة: «أَكْرَهُ الشِّعَارَات وَالبَيَانَات التِي تَتَّخِذُ مِنَ الأَفْلاَم تِعِلَّة قَصْدَ تَحْوِيل النِّقَاش إِلَى مَنَابِرَ خِطَابِيَّة». كَانَ يُدِيرُ النِّقَاش المُفَكِّر وَالمُثَقَّف المِصْرِيّ اليَسَارِي، المَرْحُوم لُطْفِي الخُولِي، وَلَمْ نَكُنْ نَعْرِفُ إِنْ كَانَ مَعَ رَأْيِ رَنْدَة شَهَّال أَوْ ضِدَّهُ.

كَانَتْ سَنَة 1978 أَوَّل مُصَافَحَة لِلْمُخْرِجَة رَنْدَة شَهَّال الصبَّاغ مَعَ الجُمْهُور التُّونسِي العَرِيض وَمَعَ ضُيُوف أَيَّام قَرْطَاج السِّينِمَائِيَّة العَرَب وَالأَجَانِب. مَا اسْتَرْعَى انْتِبَاهَنَا آنَذَاك، سَوَاءً مِنْ خِلاَلِ تَقْدِيم فِيلمِهَا لَيْلَة عَرْضِهِ فِي قَاعَة «الكُولِيزِي» بِشَارِع الحبيب بورقيبة بِتُونس العَاصِمَة أَوْ مِنْ خِلاَلِ مُنَاقَشَتِهِ فِي قَصْر المُؤْتَمَرَات بِشَارِع مُحمّد الخَامس، هُوَ رَصَانَتُهَا المُلْهِمَة وَتَوَاضُعِهَا المُفْرَط وَحُبِّهَا الكَبِير لِلْفَنّ السِّينِمَائِي. بِتَأْكِيدِهَا عَنْ رَفْضِهَا لِلْخِطَابَات وَالصَّوْلاَت وَالجَوْلاَت البَلاَغِيَّة، كَانَتْ رَنْدَة

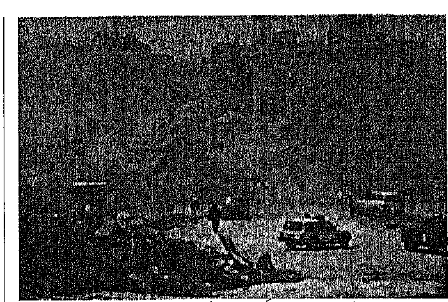
شَهَّال الصبّاغ قَدْ لَخَّصَتِ الرُّوح التِي تَسْكُنُ أَفْلاَمَهَا الوَثَائِقِيَّة الأُولَى وَهِيَ جُنُوحُهَا لِلَحظَات الصَّمْت فِي تَسَلْسُل الأَحْدَاث وَنَزْعَتُهَا إِلَى تَعْطِيل الحِوَارَات وَالشَّهَادَات، مُفَضِّلَةً عَلَيْهَا تَعَابِير الوَجْه وَالحَرَكَات وَإِيمَاءَات الجَسَد.

«خُطْوَة خُطْوَة» فِيلمهَا الوَثَائِقِيّ الأَوَّل هُوَ مِنْ أَهَمّ الأَفْلاَم التِي صُوِّرَتْ عَنْ مَآسِي الحُرُوب الأَهْلِيَّة، خَاصَّةً عِنْدَمَا يَتَعَلَّقُ الأَمْر ببَلَدٍ مِثْلَ لُبْنَان عُرِفَ بِطِيبَةِ قَلْبِ أَهَالِيه وَبِجَمَالِهِ الطَّبِيعِي الأَخَّاذ وَبِالسَّمَاحَة وَالأُخُوَّة وَالانْسِجَام التِي كَانَتْ تَسُودُ بَيْنَ مُخْتَلَف الطَّوَائِف وَالفَصَائِل. كَانَتْ لاَ تَثِقُ كَثِيرًا بِأَرْشِيف الصُّوَر التَّلْفَزِيَّة أَو الفُوتُوغرَافِيَّة التِي تَرْسُمُ بَعْض المَشَاهِد المُؤَثِّرَة مِنَ الحَرْب الأَهْلِيَّة بِلُبْنَان، مُؤْمِنَةً بِأَنَّ السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة يَجِبُ أَنْ تَسْتَنْبِطَ نَسِيجِهَا الفِيلمِي، مَنْ سَرْدٍ وَشَخْصِيَّات وَأَمْكِنَة، بِمَنَأى عَنْ هَذِهِ العُمْلَة السَّهْلَة المُتَوَفِّرَة بِغَزَارَة أَلاَ وَهِيَ الأَرْشِيف. كَانَ المُخْرِج اللُّبْنَانِي جُورج شَمْعُون هُوَ المُتَخَصِّص الأَوَّل، آنَذَاك، فِي تَصْوِير مُجْرَيَات الحَرْب الأَهْلِيَّة بِلُبْنَان، لَكِنَّهُ كَانَ فِي جُلِّ أَفْلاَمِهِ يَنْحُو مَنْحَى الرِّيبُورْتَاج التَّلْفَزِي، مُكْتَفِيًا بِتَصْوِير الوَقَائِع وَالأَحْدَاث المُتَلاَحِقَة دُونَ مُحَاوَلَةِ اسْتِنْطَاقِهَا وَإِعَادَةِ صِيَاغَتِهَا عَلَى ضَوْءِ مُتَطَلَّبَات الفَنّ التَّسْجِيلِي. لَمْ تُخْفِ رَنْدَة شَهَّال الصبّاغ تَحَفُّظَاتِهَا حِيَال أَفْلاَم جُورج شَمْعُون الوَثَائِقِيَّة التِي كَانَ يُسَيْطِرُ عَلَيْهَا اكْتِظَاظُ الحِوَارَات وَالشَّهَادَات.



..."أَكْرَهُ الشِّعَارَات وَالبَيَانَات التِي تَتَّخِذُ مِنَ الأَفْلاَم تِعِلَّة قَصْدَ تَحْوِيل النِّقَاش إِلَى مَنَابِرَ خِطَابِيَّة"...

يَتَمَيَّزُ «خُطْوَة خُطْوَة» بِكَثِيرٍ مِنَ التَّمَهُّل وَالتَّأَنِّي فِي التَّعَامُلِ مَعَ ضَحَايَا الحَرْب الأَهْلِيَّة اللُّبْنَانِيَّة. فِي كَثِيرٍ مِنَ الرَّدَهَات الفِيلْمِيَّة، يَغِيبُ الحِوَار وَيُخَيِّمُ الصَّمْتُ عَلَى الوُجُوه وَكَأَنَّ



...السِّينَمَا الوَثَائِقِيَّة يَجِبُ أَنْ تَسْتَنْبِطَ نَسِيجَهَا الفِيلمِي، مَنْ سَرْدٍ وَشَخْصِيَّات وَأَمْكِنَة، بِمَنأى عَنْ هَذِهِ العُمْلَة السَّهْلَة المُتَوَفِّرَة بِغَزَارَة أَلاَ وَهِيَ الأَرْشِيف...

الأَهَالِي لَمْ يَعُدْ لَهُمْ أَيّ رَغْبَة فِي الحَدِيث خَاصَّةً أَنَّهُمْ أَدْرَكُوا أَنَّ الوَحْشِيَّة المَجْنُونَة قَدِ اسْتَبَدَّتْ بِبَلَدِهِمْ وَبِشَعْبِهِمْ وَأَنَّهُ لَمْ يَعُدْ هُنَاكَ أَيَّةُ فَائِدَة فِي الحَدِيث. مَثَّلَ هَذَا الشَّرِيط نُقْلَة نَوْعِيَّة كُبْرَى فِي تَعَامُل السِّينَمَا الوَثَائِقِيَّة مَعَ الحُرُوب. بَعْدَ كُلِّ الهَزَائِم التِي مُنِيَ بِهَا العَرَب، هَا أَنَّ لُبْنَان تَعِيشُ هَزِيمَة جَدِيدَة لَكِنَّهَا هَزِيمَة دَاخِلِيَّة نَسَجَ خُيُوطَهَا أَبْنَاؤُهَا. إِذَنْ مَا الفَائِدَة مِنَ الكَلاَمِ؟ أَلَيْسَ مِنَ المَفْرُوض أَنْ نَسْتَحِي وَأَنْ نَخْجُلَ مِنْ كُلِّ هَذِهِ الشَّنَاعَات المُدَمِّرَة وَالتِي جَسَّدَتْهَا الحَرْب الأَهْلِيَّة بِلُبْنَان فِي أَبْشَعِ مَظَاهِرِهَا. هَذَا كُلّ مَا أَرَادَت أَنْ تَقُولَهُ رَنْدَة شَهَّال الصبَّاغ فِي فِيلم «خُطْوَة خُطْوَة»، بِتِلْكَ الشَّاعِرِيَّة الفَيَّاضَة التِي تَتَخَلَّلُهَا مِسْحَة مِنَ الاحْتِشَام وَمِنْ نَبْذٍ لِلشِّعَارَات.

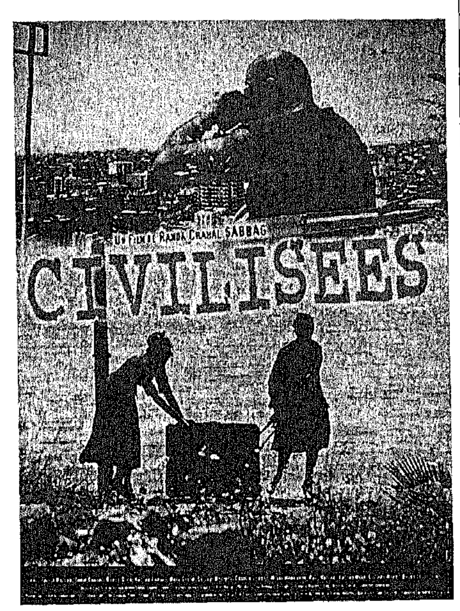
كَانَتْ مُقِلَّة فِي إِنْتَاجِهَا، لَكِنّ كُلّ فِيلم أَنْجَزَتْهُ مَثَّلَ حَدَثًا فِي حَدِّ ذَاتِهِ وَأَثَارَ عَدِيد السِّجَالات وَالنِّقَاشَات خَاصَّةً فِي أَوْسَاط النُّقَّاد وَالمُهْتَمّنَ بِالشَّأْنِ السِّينِمَائِي العَرَبِي وَخَاصَّة الوَثَائِقِي مِنْهُ. فَفِي سَنَة 1995، صَوَّرَتْ فِيلمًا طَرِيفًا مُلْهِمًا بِعُنْوَان «حُرُوبُنَا الطَّائِشَة» («Nos Guerres imprudentes») تَكَلَّمَتْ فِيهِ مُجَدَّدًا بِمَرَارَة كَبِيرَة عَنْ مُخَلَّفَات الحَرْب اللُّبْنَانِيَّة الأَهْلِيَّة المَأْسَاوِيَّة. كَانَ سِلاَحُهَا الفَتَّاك فِي هَذَا الفِيلم، مِثْلَ الفِيلم السَّابِق «خُطْوَة خُطْوَة»، السُّخْرِيَة السَّوْدَاء اللاَّذِعَة، وَكَأَنَّ اليَأْس اسْتَبَدَّ بِالنُّفُوس.

عِنْدَمَا انْتَقَلَتْ رَنْدَة شَهَّال الصبَّاغ إِلَى السِّينِمَا الرِّوَائِيَّة، وَهِي المُتَوَثِّبَة دَوْمًا إِلَى رِهَانَات

وَمُغَامَرات جَدِيدَة، بَقِيَتْ وَفِيَّة إِلى عَوَالم أَفْلاَمِهَا الوَثَائِقِيَّة: نَفس الرَّغْبَة فِي إِبْطَال الكَلاَم، الاِسْتِمَاع إِلَى كُلّ الأَطْرَاف المُتَنَازِعَة دُونَ تَغْلِيب طَرَفٍ عَنِ الآخر، الاهْتِمَام الكَبير بالشَّبَاب الذِي لَمْ يَعِشْ وَيْلاَت الحَرْب لَكِنَّهُ تَأَثَّر كَثِيرًا بِمَا عَانَتْهُ عَوَائِلِهِ. أَنْجزَتْ، فِي هَذَا المضْمَار، فِيلمًا رِوَائِيّاً فِي جِنْسِهِ، لَكِنَّهُ وَثَائِقِيّاً فِي رُوحِهِ وَتَمَشِّيهِ، بِعُنْوَان «مُتَحَضِّرَات» («Civilisées»)، بَيَّنَتْ فِيه الدَّوْر الفَعَّال الذِي لَعِبَتْهُ المَرْأَة فِي الحَرْب الأَهْلِيَّة اللُّبْنَانِيَّة. هَذَا الفِيلم هُوَ دُرَّة مِنْ دُرَرِ السِّينمَا الوَثَائِقِيَّة العَرَبِيَّة، وَالشَّيْء المُؤْسِفُ أَنَّهُ لَمْ يَحْظَ بِالاهْتِمَام الذِي كَانَ يَسْتَحِقُّهُ.



...كَانَ سِلاَحُهَا الفَتَّاك السُّخْرِيَة السَّوْدَاء اللاَّذِعَة، وَكَأَنَّ اليَأْسَ اسْتَبَدَّ بِالنُّفُوس...



... "مُتَحَضِّرَات" («Civilisées»)، بَيَّنَتْ فِيه الدَّوْر الفَعَّال الذِي لَعِبَتْهُ المَرْأَة فِي الحَرْب الأَهْلِيَّة اللُّبْنَانِيَّة. هَذَا الفِيلم هُوَ دُرَّة مِنْ دُرَرِ السِّينمَا الوَثَائِقِيَّة العَرَبِيَّة، وَالشَّيْء المُؤْسِفُ أَنَّهُ لَمْ يَحْظَ بِالاهْتِمَام الذِي كَانَ يَسْتَحِقُّهُ...

المُخرجة المصرِيَّـة سميحـة الغُنـيمي



تَارِيخ السّينَمَا المِصْرِيَّة الوَثَائِقِيَّة تَارِيخٌ حَافِلٌ بِالإِنْجَازَات الكُبْرَى، رَأَت النُّور فِي بِدَايَات القَرْن المَاضِي وَتَحْدِيدًا سَنَة 1923، قَبْلَ أَنْ تَنْطَلِقَ السِّينِمَا المِصْرِيَّة الرِّوَائِيَّة سَنَة 1927، وَهوَ تَارِيخ عَرْض فِيلم «لَيْلَى»، أَوَّل فِيلم مِصْرِي. الْتَحَمَتْ مَسِيرَةُ السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة المِصْرِيَّة بِقَضَايَا الوَطَن وَمَعْرَكَة التَّحْرِير ضِدَّ المُحْتَلّ البرِيطَانِي وَالوِحْدَة العَرَبِيَّة بَعْدَ قِيَام ثَوْرَة يُولْيُو عَام 1952 وَبِنَاء المُجْتَمَع وَتَشْيِيدِهِ. كَانَ صَلاح التُّهَامِي أَهَمّ رَمْزٍ لِعَصْر السِّينَمَا المِصْرِيَّة الوَثَائِقِيَّة الذَّهَبِي، فِي مَرْحَلَة التَّأْسِيس هَذِهِ، صُحْبَةَ سَعْد نَدِيم وَجِيلٌ مِعْطَاء مِنَ السِّينَمَائِيِّين الوَثَائِقِيِّين الذِين تَخَرَّجُوا مِنْ مَعهد السِّينَمَا التَّابع لأَكَادِيمِيَّة الفُنُون التِي أَنْشَأَتْهَا الثَّوْرَة.

سَمِيحَة الغنيمِي هِيَ دُونَ شَكٍّ أَهَمّ مُخْرِجَة وَثَائِقِيَّة حَالِيّاً فِي بِلاَد النِّيل، هيَ حَلَقَة مُضِيئَة يَتَرَابَطُ مِنْ خِلاَلِهَا جِيلُ السَّابِقِين وَالمُؤَسِّسِين مَعَ جِيل المُخَضْرَمِين أَيْ جِيل الثَّمَانِينَات وَالتِّسْعِينَات الذِي مَشَى بِثَبَات وَدِرَايَة عَلَى خُطَى أَسْلاَفِهِ الأَمْجَاد. هِيَ غَزِيرَةُ الإِنْتَاج، مَنَحَتْ حَيَاتَهَا كُلّهَا وَمَا زَالَتْ لِجِنْسٍ سِينِمَائِيٍّ تَعْتَبِرُهُ الذَّاكِرَة الوَقَّادَة لِتَارِيخ الشُّعُوب وَالحَضَارَات، فَاهْتِمَامَاتُهَا مُتَعَدِّدَة وَمُتَنَوِّعَة، تَمْزِجُ بَيْنَ

الثَّقَافِي وَالفَنِّي وَبَيْنَ المِعْمَارِي وَالتَّارِيخِي، وَلَقَدْ خَصَّتْهَا، سَنَة 2003، النَّاقِدَة السّينَمَائِيَّة المِصْرِيَّة المَعْرُوفَة مَاجِدَة مُورِيس بِكِتَاب رَائِق وَمُهِمٍّ بِعُنْوَان «سَمِيحَة الغنيمِي شَاعِرَة، السِّينِمَا التَّسْجِيلِيَّة» (إِصْدَارَات صُنْدُوق التَّنْمِيَة الثَّقَافِيَّة التَّابع لوزَارَة الثَّقَافة المصْرِيَّة)، اسْتَعْرَضَتْ فِيهِ أَهَمَّ المَحَطَّات الفِيلمِيَّة لِهَذِهِ المُخْرِجَة المُتَأَلِّقَة.

كَانَتْ مُعْجَبَة كَثِيرًا بِالرِّوَائِي المِصْرِي نَجِيب مَحْفُوظ، الأَدِيب وَالإِنْسَان، وَكَانَتْ تَعْتَبِرُهُ هَرَمًا مِنْ أَهْرَامِ الأَدَب العَالَمِي وَالكَوْنِي. قَبْلَ إِنْجَازِهَا سَنَة 1989 لِفِيلم «حَارَة نَجِيب مَحْفُوظ»، كَانَتْ تَنْتَهِزُ كُلَّ الفُرَص، سَوَاء فِي الإِذَاعَة أَوْ فِي بَعْض اللِّقَاءَات التِّلْفَزِيَّة أَوْ فِي المَنَابِر الثَّقَافِيَّة، لِتَتَحَدَّثَ عَنْ نَجِيب مَحْفُوظ، عَنْ رِوَايَاتِهِ التِي كَانَتْ تَحْفَظُهَا عَنْ ظَهْر قَلْب وَعَنْ حَيَاتِهِ البَسِيطَة فِي المَقَاهِي بَيْنَ النَّاس. أَنْجَزَتْ هَذَا الفِيلم بِكَثِيرٍ مِنَ الشَّاعِرِيَّة، نَتَبَيَّنُ مِنْ خِلاَلِهِ لَيْسَ فَقَطْ تَمَاهِي المُخْرِجَة مَعَ عَالَم رِوَائِيٍّ يَرُوقُ لَهَا، بَلْ أَيْضًا قِرَاءَتهَا الشَّخْصِيَّة لِمَنَاخَات نَجِيب مَحْفُوظ السَّرْدِيَّة وَخَاصَّةً فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِرَسْمِ الشَّخْصِيَّات وَالأَمْكِنَة.

أَمَّا القُطْب الثَّانِي الذِي كَانَتْ تَحُومُ حَوْلَهُ مُنْذُ زَمَان، فهوَ المُوسِيقَار النَّابِغَة محمّد عَبْد الوَهَّاب. يَتَنَاوَلُ فِيلم «عَاشِق الرُّوح» الذِي أَنْجَزَتْهُ سَنَة 1992 رَحِيلَ المُوسِيقَار مُحمّد عبد الوهَّاب الذِي بَصَمَ الذَّاكِرَة المُوسِيقِيَّة، بِوَصْفِهِ مُغَنِّيًا وَمُلَحِّنًا، فِي القَرْن المَاضِي. المُعْطَى البَارِز فِي هَذَا الفِيلم هُوَ مسْحَة الرُّومَانْسِيَّة الحَزِينَة التِي تَسِمُ كُلَّ أَجْزَائِهِ، وَكَأَنَّهُ عَمَلُ حِدَاد عَلَى رَمْزٍ مِنْ رُمُوز الإِبْدَاع العَالَمِي. هُوَ فِيلم أُنْمُوذَجِي بِكُلِّ المَقَايِيس لأَنَّهُ يُبْرِزُ العَلاَقَة المَتِينَة بَيْنَ السِّينِمَا وَالمُوسِيقَى، بَيْنَ شَاعِرِيَّة المُخْرِجة وَشَاعِرِيَّة المُلَحِّن، وَكَأَنَّهُمَا يَتَنَاغَمَان وَيَلْتَحِمَان الْتِحَامًا حَمِيمًا. تَتَوَقَّفُ سَمِيحَة الغنيمي عَلَى بَعْض المُفْرَدَات الكَامِنَة فِي بَعْض الأَلْحَان، تُحَاوِلُ

اسْتِجْلاَء مَوَاطن الإِبْدَاع فِيهَا مِنْ خِلاَلِ بِنَاءٍ دراَمِيّ سَلِسٍ، يَتَمَيَّزُ بِالتَّجْوِيد الفَنِّي، نَتَبَيَّنُ مِنْ خِلاَلِهِ الوَشَائِج الوَطِيدَة التِي تَرْبِطُ المُخْرِجَة مَعَ هَذَا المُبْدع الكَبِير. «عَاشِق الرُّوح» هُوَ شَرِيطٌ يُذَكِّرُنَا بِأَشْرِطَة مُهِمَّة أُنْجزَت عَنْ مَخْبَر الفَنَّان، أَكَانَ رَسَّامًا أَوْ نَحَّاتًا أَوْ مُوسِيقَارًا، وَهوَ يُبْدعُ وَيُطَارِدُ نَسَمَات الإِلْهَام.



... كَانَتْ تَتَلَمَّسُ، مِنْ خِلاَل إِنْجَازِهَا لِفِيلم "الخُيُول العَرَبِيَّة"، خُطوَاتِهَا الأَولَى عَلَى خَرِيطَة السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة...

كَمَا اهْتَمَّتْ المُخْرِجَة سَمِيحَة الغنِيمِي بِالقُصُور التَّارِيخِيَّة المِصْرِيَّة، إِذْ صَوَّرَتْ سَنَة 1999 فِيلمًا بِعُنْوَان «مَتَاحف الأُسْرَة العَلَوِيَّة» أَعْقَبَتْهُ سَنَة 2001 بِفِيلمين هُمَا «قَصْر القُبَّة» وَ«قَصْر الطَّاهِرَة». وَلَقَدْ تَمَكَّنَتْ بِفَضْلِ حِسِّهَا المُرْهَف وَحُبِّهَا لِعَمَلِهَا أَنْ تَحْتَفِظَ فِي هَذِهِ الأَفْلاَم بِمَلاَمِحِهَا كَفَنَّانَة «قَادِرَة عَلَى إِثَارَة الاهْتِمَام بِالمَكَان بِأُسْلُوب يَجْمَعُ بَيْن الحَسَاسِيَّة فِي اخْتِيَارِ اللَّقْطَة وَالقُدْرَة عَلَى إِقَامَة جَدَل بَيْنَ أَجْزَاءِ العَمَل وَإِقَامَة عَلاَقَة بَيْنَ التَّارِيخ وَالجغْرَافيا»، كَمَا تَقُول مَاجِدَة مُورِيس. وَنَرَى بِكُلِّ وُضُوح فِي هَذِهِ السِّلْسِلَة مِنَ الأَفْلاَم انْبِهَارَ المُخْرِجَة بِرَوَائِع الطِّرْز المِعْمَارِيَّة وَالتُّحَف وَالمُقْتَنَيَات، مُسَلِّطَةً عَلَيْهَا بَعْض الأَضْوَاء التَّارِيخِيَّة التِي تَعُودُ بِنَا إِلَى كُلّ الأَحْدَاث، مِن اتِّفَاقِيَّات وَوَقَائِع وَمُؤَامَرَات التِي تَخُصّ هَذِهِ القُصُور وَهَذِهِ المَعَالِم الأَثَرِيَّة، وَالتِي أَثَّرَت عَلَى الحَيَاة فِي مصر لِوَقْتٍ طَوِيل.

إِنَّ مَسِيرَة سَمِيحَة الغنيمِي كَمُخْرِجَة وَثَائِقِيَّة هِيَ عِبَارَة عَنْ مَرَاحِل مُتَفَرِّدَة وَثَرِيَّة، كُلّ مَرْحَلَة تَمَيَّزَتْ بِنُقْلَة نَوْعِيَّة وَبِإِصْرَار دَؤُوب عَلَى التَّحَكُّم فِي البِنَاء الدِّرَامِي وَهوَ فِي نَظَرِ المُخْرِجَة رَكِيزَة الرَّكَائِز فِي السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة. فَفِي السَّبْعِينَات، كَانَتْ تَتَلَمَّسُ، مِنْ خِلاَلِ إِنْجَازِهَا لِفِيلم «الخُيُول العَرَبِيَّة»، خُطوَاتِهَا الأُولَى عَلَى خَرِيطَة السِّينِمَا الوَثَائِقِيَّة. وَفِي الثَّمَانِينَات بَرْهَنَتْ، مِنْ خِلاَلِ تَصْوِيرِهَا لِـ«حَارَة نَجِيب مَحْفُوظ» وَ«عَاشِق الرُّوح»، أَنَّهَا فَنَّانَة مَوْهُوبَة. أَمَّا فِي التِّسْعِينَات، فَإِنَّهَا بَيَّنَتْ أَنَّ تَصْوِير الآثَار وَالمَتَاحِف هُوَ عَملٌ فَنِّي بِالأَسَاس يَجِبُ أَنْ يَكُونَ بَعِيدًا عَنْ كُلّ نَزْعَة سِيَاحِيَّة وَفُولْكلُورِيَّة.

... كَانَتْ مُعْجَبَة كَثِيرًا بِالرِّوَائِي المصْرِي نَجِيب مَحْفُوظ، الأَدِيب وَالإِنْسَان، وَكَانَتْ تَعْتَبِرُهُ هَرَمًا مِنْ أَهْرَام الأَدَب العَالَمِي وَالكَوْنِي...

الجزء الثالث

وثائقيــون تونسيــون



احْميدة بن عمّار: من مُرِيدِي الفخامة الطقوسيّـــة والصّفـاء التشكيــلي



ولد احْميدة بن عمّار بأكّودة من السّاحل التونسي سنة 1941. ومعه بلغ مستوى العمل السّينمائي الوثائقي درجة عالية من الجودة من العسير بلوغها. لقد أنتج غيره من المخرجين التونسيين، وسينتجون، أفلاما عن تاريخ تونس والحضارة العربيّة الإسلاميّة من خلال تصوير معالم أثريّة شهيرة وجوامع ذائعة الصّيت أو الاهتمام بفنون عتيقة لكنّهم لم يبلغوا مستواه. يتقن بن عمّار التأليف التسجيلي. ويجيد استخدام الألوان والأضواء. وتبهره التحوّلات الحاسمة سواء أكانت سياسيّة إجتماعيّة أم ذهنيّة فكريّة. وتتبدّى هذه التحوّلات في المنعطفات الكبرى التي يعرفها تاريخ البلدان. وبذلك أمكن لحميدة بن عمّار أن يبنيَ عالمه الخاصّ وأن يظفر بلمسة فنّية لا نجدها عند غيره، مثلما استطاع أن يؤسّس لرؤية تمتاز بشدّة الاحساس بحيوية عمليّة الإخراج السّينمائي وجمالها.

في كلّ أفلامه - «الزيتونة في قلب تونس» (1981) و«الخطاط العربي» (1971) و«رباط» (1986) - يبدو التوقيع توقيع فنّان أراد أن يوظّف طاقات اللّغة السّينمائيّة من أجل أن يتمثّل التاريخ تمثّلا جذّابا قليل التصنّع لكنّنا، مع ذلك، لا نتردّد في إبداء أسفنا على هذا المؤلّف. لقد كان من المفروض أن يصبح بن

عمّار مخرجاً تونسيّاً كبيراً بما له من حسّ رهيف وموهبة بصريّة نابهة ووعي فطري بالإيقاع، لكن في مسيرة بن عمّار هناك الكثير من الارتباك فمن المسؤول عن ذلك ؟

توسّط نظرة منبهرة

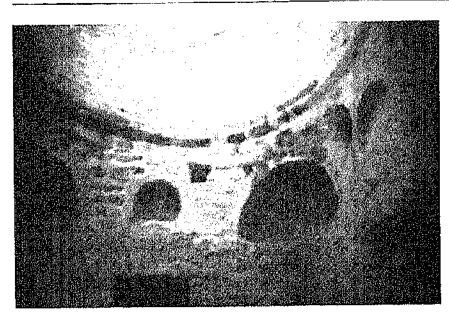
يبدو احْميدة بن عمّار للوهلة الأولى من أنصار التّاريخ المسطور. يقف عند لحظاته الحاسمة مستعينا بسارد يسرد الوقائع وصور تعود إلى الحقبة التي يتناولها مستندا إلى وثائق مكتوبة أو جداريات مرسومة، مسكونا بهاجس الدقّة التاريخيّة. لذلك تراه يعوّل في أعماله على المقاربة العلميّة يستقيها من الجامعيين والباحثين.في شريط «الزيتونة في قلب تونس» كان «عبد العزيز الدولاتلي» مستشاره التّاريخيّ. وفي » الرّباط» عوّل على جمال لغة التوحيدي الصوفية بصوت «منى نورالدّين» السّاردة. ويتميّز شريط «الخطّاط العربي» بالتعليق الذي جاء في لغة فرنسية تزاوج بين الإبداع الأدبي والمعرفة السميولوجيّة والفلسفيّة بفضل إضافة محمّد عزيزة الشّاعر والمثقّف التونسي المتخصّص في موضوع الصّورة في الإسلام. لكنّ هذه الضمانات العلميّة ليست هي التي تصنع عظمة أفلام احْميدة بن عمّار الوثائقيّة.



... يعوّل في أعماله على المقاربة العلميّة يستقيها من الجامعيين والباحثين.في شريط «الزيتونة في قلب تونس» كان " عبد العزيز الدولاتلي " مستشاره التّاريخيّ...

تسرّ هذه الأشرطة العين وتمتع الخيال لأنّ المادة التاريخيّة المعروضة فيها في شكل مراحل وأطوار قد تمّت مسرحتها وتحليتها بصور.

إنّ أعمال بن عمّار الوثائقيّة محكومة بأسلوب الوصف الحيّ المؤثر الذي يخوّل مشاهدة الحدث. ولا يجيد هذه التقنية إلاّ كبار الساردين السّينمائيين. يعرض في أفلام بن عمّار هذا المستند المشهدي منذ بداية الفيلم إذ نرى في المشهد الافتتاحي لشريط «الخطّاط العربي» ألواحاً صغيرة تغمرها مياه البحر الرّحيمة. ويبدو هذا الكتاب الضخم الموضوع على الشاطئ صامدًا مضمومًا كالدّرع. ومهمّة السّينما أن تستعيده وأن تتأمّل سحر خطوطه وبهاءها. أمّا في شريط «الزيتونة في قلب تدنس» فيظهر قبل الجينيريك مسافر قادم من بعيد كأنّه راع من رعاة العصور القديمة يقطع الصحراء قاصداً أرضاً يحجّ إليها. وتنطبع فوق آثار خطاه على الرّمال بخطوط سوداء وبيضاء آيات من سورة النّور تلك



... في " الرّباط " عوّل على جمال لغة التوحيدي الصوفية بصوت "منى نورالدّين

الآيات التي تتحدّث عن {مِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ} فيحصل لنا انطباع بأنّ التاريخ من خلال تحقّقاته المجيدة يؤكّد توقعات المثل القرآني. ونشاهد في شريط «رباط» شابّاً يطرق بيده باب الحصن الحصين المنغلق على اثني عشر قرناً من التاريخ لكنّ الباب يظلّ مغلقاً وينفتح باب آخر دونه ضخامة عن طريق عجوز يستقبل الشاب الزّائر وهو يحمل مصباحًا. ليس التّاريخ معرفة

باردة أكاديميّة وإنّما هو رحلة عبور فيها يعود مسافر، عارف أو جاهل، لكنّه مأخوذ دوماً كأنّه في حلم، إلى ينابيع تاريخ بلاده، وإلى مرتكزات الحضارة العربيّة الإسلاميّة. من خلال نظرة امرأة شابّة يتمّ في شريط «الخطّاط العربيّ» كشف توريقات الحرف العربيّ واكتشاف المعابد التي فيها تبدّت تفريعاته الملتوية كالثعابين. وفي الزيتونة توقّع تنقّلات شاعر جوّال متعطّش إلى المعرفة مختلف مراحل تاريخ مدينة تونس بدءاً من تأسيس جامع الزّيتونة عن طريق «حسّان بن النعمان» وترميمه من قبل «عبيد الله الحبحاب» مؤسّسه الفعليّ، مرورًا بمرحلة النهضة الفكريّة والعلميّة التي مثّلها المؤرّخ وعالم الإجتماع المجدّد عبد الرحمان بن خلدون وابن عرفة الفقيه التقليديّ المحافظ، وصولاً إلى الدّور الخطير الذي نهضت به المدرسة الزيتونيّة في تعليم العلوم ونشر المعارف وظهور ثلّة من كبار المصلحين مثل خير الدّين باشا وأحمد بن أبي الضّاف وتأجيج نار المقاومة من أجل استقلال تونس ودور النخبة الزيتونيّة في تأطير الحركة الوطنيّة وتحفيزها. أمّا في «رباط» فإنّ الشّاب الذي زار الحصن واطّلع على خباياه وتصفّح مخطوطاته يغارده وقد تبدّل وتغيّر، إذ تبدو خطواته عند خروجه ثقيلة كأنّ وهنا كبيراً أصابه فينام في السيّارة التي أوقفها قرب رباط المنستير على المرتفعات التي تكسّرت عليها جيوش غازية كثيرة ويسأل مرافقه الذي إلتحق به: «هل نمتُ طويلاً ؟». إنّ اكتشاف هذا القدر الكبير من التحوّلات التاريخيّة يورث الدّوار ويملأ الإنسان بما هو جديد دون وعي منه.

الشغف بالمسرحيّ

يحبّ «احْميدة بن عمّار » بواديَ التّاريخ مثلما يحبّ خوافيه السياسيّة والفكريّة خاصّة. فهو مأخوذ بالمؤامرات التي تحاك في عوالم السلطة وبالأعمال التي يأتيها رجال مشاهير أو زعماء حرب من أجل أن تستعيد البلاد سيادتها.

وهو، إلى ذلك، مسكون بالكاريزما أو الهالة التي تنبعث من شخصيات فذّة مثل الكاهنة وحسّان بن النعمان وبالجهد البطيء الصبور الذي يقوم به العلماء والمربّون في نقل المعرفة إلى الأجيال الشابّة أو بالعمل الذي ينجزه الخطّاطون وهم يستكشفون طاقات الحرف العربيّ اللامتناهية.

إنّ التاريخ في نظره عنيف تراجيدي قويّ لذلك ينفتح «رباط» على ضجّة مواكب خيول المحاربين المحمومة التي تتردّد أصداؤها في شريط «الزيتونة في قلب تونس». إنّ إيقاع التاريخ سريع مفاجيء متسارع. لا تعود ظاهرة التراكب التي تميّز جلّ الرّوايات التاريخيّة إلى الحرص على الإقتصاد في عمليّة السّرد ولكنّها تعود إلى الحرص على ضرب من التكثيف الدرامي والجدليّ. هناك لحظات فيها تتموّج حركة التّاريخ وتعلو ثمّ تنحدر بعد أحقاب تتميّز بالهدوء والسكينة. ويتقن بن عمّار تصوير هذا الاضطراب وهذا التداخل في الوقائع الذي تحكمه عدّة معايير متداخلة متشابكة. لا يهتمّ المخرج حتّى في شريط موضوعه الخطّ العربي بالشكل النهائي المستقرّ لهذا الخطّ وإنّما بمغامرته الحيّة وهو ينكتب أمام أعيننا.

تحكم التّاريخ مثلما يتبدّى في أفلام احْميدة بن عمّار الوثائقيّة خطيّة زمانيّة لكنّ تناوله لم يكن رغم ذلك تناولاً خطّيّاً. إنّ التاريخ في نظر هذا المخرج ليس سوى تراجيديا إغريقيّة ويبدو أنّه يميل فيه إلى تلك اللّحظات التي «تنزع فيها الأقنعة» و«تنتهي المهزلة» كما يقول الرّاوي في شريط «الزيتونة» خلال تمثيل لحدث تاريخي في معبد. لقد استعان المخرج بممثّلين مسرحيين من «مسرح فو» وبعض سكّان مدينة تونس العتيقة التي تدور فيها وقائع الشّريط لكي يؤكّد أن التاريخ لا يجب أن يوصف ويعلّق على أحداثه وإنّما لابدّ من تمثيله كأنّه مسرحيّة بل لكأنّ أحداثه تدور اليوم فنحن عليها شهود عيان. إنّ زخم الماضي وعظمته لا يمكن إدراكهما

إلاّ عن طريق العروج بهما إلى الحاضر. توجد في «الزيتونة في قلب تونس» لقطة رائعة معبّرة يبدو فيها «ابن خلدون» في نقاش مع «ابن عرفة» خلف ستار أبيض كالظلال الصينيّة. تبدو متابعة اختلاف وجهات النظر بين العالمين، الذين يقفان على طرفي نقيض، مشوّقة.. لكنّ تفاهة العادات اليوميّة تقطع فجأة هذه المواجهة الفكريّة وتمحوها. إذ ترفع امرأة بيدها السّتار فنكتشف أنّه غسيل نشر في ساحة فسيحة مفتوحة. تبدو أفلام بن عمّار حريصة على بيان الهوّة الفاصلة بين هيبة الماضي وتردّي الحاضر المتزايد.

في هذه المسرحة للتاريخ المستعاد المحيّن يبدو حضور المسألة البيداغوجيّة محوريّا وتبدو جسور التواصل بين جيل الروّاد والأجيال الجديدة ضروريّة إذ لابدّ من المحافظة على التقاليد الحسنة ولو أدّى ذلك إلى التضحية بجملة من المكاسب التي تحقّقت في هذا التاريخ الطويل. ويعود إلى التلاميذ الشبّان أمر بعث الحياة من جديد في هذا الموروث وأخذ المشعل من مشاهير شيوخهم. نرى في لقطة مؤثّرة طفلا، زيتونيّا بالقوّة، يمرح بين أقسام متحف مؤسّسة العبادة والمعرفة الإسلاميّة. ويلمس بيده مجسّما من الشمع (أهولخير الدّين باشا)، فتنبعث فيه الحياة ويرافق الطفل في جولة تعليميّة. ليس التّاريخ عند بن عمّار مسألة تماثيل نحرص على تعهّدها وصيانتها ووثائق نعرضها على السيّاح: مشهدًا محنّطًا متكلّساً ولكنّه موقد نار حيّ يجب تحيينه وإعادة سجره. ففي شريط «الخطّاط العربيّ» تنزع طفلة صغيرة حذاءها أمام «الكتّاب» وتدخل حاملة كرّاسها لتجلس قرب المؤدّب، ناظرة إلى الكاميرا. وفي «رباط » لا ينبس الشّاب الذي يزور المكان بكلمة واحدة بل تترجم نظرته الحاضرة الغائبة ووجهه الذي غالباً ماوقع تصويره من الجانب وفي الظلّ دهشته وانبهاره وحيرته ولا يستعيد سلوكه الطبيعي إلاّ عندما يخرج خارج الحصن.

ويسأل البحّارَ العجوزَ الذي قدّم له كأس شاي: «أهي الطبخة الأولى أم الثانية ؟» فيجيبه حارس التقاليد الموروثة: «إنّها الأولى» فيضحك الشاب حينذاك ويرفض العرض منطلقا بسيّارته.

يحتاج المتيّم بالتاريخ إلى جرعة من العشق الصوفي وهو عشق لايكتسب بمطالعة الكتب أو بتعليم مدرسيّ. ويتمثّل دور الفيلم السّينمائي في بعث هذا الشّوق من سباته وتعهّده عن طريق مسرحة المشاهد الفارقة. «أن نؤمن أو أن لا نؤمن» ذاك هو التاريخ على حدّ قول الرسّامئن ابراهيم الضحّاك ونجيب بلخوجة وهما يتحدّثان في شريط بن عمّار عن إضافتهما لفنّ الخطّ العربيّ. وهما لا ينظّران بقدر ما يمارسان أو قل لايفكّران إلاّ في ضوء تجاربهما في هذا الباب حيث يبدو الغموض والتجريب أهمّ من المعرفة والتمكّن. لذلك صوّرهما المخرج وهما في مرسمهما يمارسان عملهما ويسبران أغوار التكثّر الدلالي لفنّ التوريق الواقع بين طرفي المقدّس والمدنّس والحياة والموت.

الثّــراء الإيقـــاعي

لا يعود جمال الموسيقي التي تنبعث من شريط مثل «الزيتونة في قلب تونس» إلى جمال العزف المنفرد على عود أنور براهم الذي يبطيء حينا ويسرع أحياناً محاكيا حركة التاريخ. إنّ نغميّة الشريط السّينمائي بقوافيه المتنوّعة تعود إلى تمفصل مكوّنات عديدة من البناء الفيلمي من قبيل مورفولوجيا اللّقطات والديكور والإطار والاضواء. ولا تبدو الاختيارات الجمالية والفنّية في أفلام بن عمّار الوثائقيّة اعتباطيّة عفويّة. تتحرّك الكاميرا حركة دائمة فتتنوّع مآخذ المشاهد ذاهبة من اللّقطة العامّة إلى اللّقطة المتوسّطة ومن اللّقطة المقرّبة إلى اللّقطة المضيّقة، مراوحة بين تصوير المشهد من فوق إلى تحت، والعكس، لأنّ التاريخ لا يتطلّب

تقنية مشهديّة وفضائيّة واحدة، وإنّما يتطلّب، نظرا إلى ما فيه من تحوّلات مباغتة متواترة، وجهات نظر متنوّعة. إنّ المشاهد البانوراميّة العموديّة والأفقيّة المتواترة في أفلامه تبرز عظمة اللّحظات التاريخيّة وتتهجّى خصوصياتها المعماريّة وجمال منمنماتها وخطوطها. هذه المشاهد البانوراميّة للأرضيات العارية الفقيرة وتزاويق السّقوف يتمّ تصويرها عادة من أسفل إلى فوق لتختم بلقطة شاملة تظهر امتداد المكان



...لا يعود جمال الموسيقي التي تنبعث من شريط مثل "الزيتونة في قلب تونس" إلى جمال العزف المنفرد على عود أنور براهم الذي يبطيء حينا ويسرع أحيانا محاكيا حركة التاريخ...

وتبرز جمال تزاويقه. يبدو ذلك مثلا في شريط «رباط». أمّا عمق المجال الذي يحبّذه المخرج كثيراً فإنّه مستخدم خاصّة في شريط «رباط» لإظهار تداخل قاعات المعلّم المظلمة الشّبيهة بالمتاهة التي لا تنتهي.

جرّب احْميدة بن عمّار في شبابه فنّ الرّسم قبل أن يمارس السّينما لذلك نراه يركّب لقطاته ويختار زينتها كفنّان تشكيلي واصلاً بينها وصلاً يكشف ثراء الألوان ولكي تكون الألوان ملموسة مدركة لا بدّ من اختيار قماش ملائم مخصوص. يظهر في ركن من الأركان المخصّصة للتلاميذ في جامع الزيتونة طفل صغير لا يتجاوز السادسة من عمره وقد ألبس جبّة بيضاء ووضعت على رأسه قلنسوّة حمراء تتدلّى منها خيوط لها نفس اللّون وهو مستند إلى حصير. وتبدو تزاويق الجدران مختلفة الألوان ويعود الطفل سريعاً إلى مسكنه كأنّه ملاك ويدعونا إلى جولة معه في عالم مشاهير

الرّجال الذين بهم تفخر ذاكرة المكان. في هذه اللّحظة بالذّات تتبدّى حبكة الألوان في أجلى مظاهرها ويعطي تمثيل تجسيم الشخصيات التاريخيّة باستعمال مادّة الشّمع حيويّة للتاريخ.

هذه النزعة التشكيليّة تبدو كذلك من خلال اختيار ألوان الملابس. إنّ التاريخ هو مجمل علاقات القوى والغزوات والنّزاعات المسلّحة والاعتداءات والمقاومات والرموز والشعارات والاحتفالات والطّقوس. ويتمّ في أفلام بن عمّار التّفريق بين أدوار مختلف الشخصيات ورسم الحدود الفاصلة بين السكان الأصليين والغزاة أو بين العلماء وتلاميذهم عن طريق نوعيّة الملابس وألوانها وعن طريق البيارق. إنّ الأزرق الدّاكن، لون ملابس الكاهنة التي ظهرت في شريط «الزيتونة» وقد قامت بدورها الممثّلة رجاء بن عمّار، يعكس الإصرار القويّ لهذه المحاربة العنيدة ونجاحاتها في مجال هو حكر على الرّجال. وليس هذا الاعتناء بالألوان مجرّد تزويق غايته محاكاة عصر من العصور وخلق الوهم المرجعيّ وإنّما هو موصول بجماليّة دقيقة بفعلها يجب أن تتماسك مختلف الألوان لتتكامل أو لتتعارض.

وترتبط، في سينما بن عمّار، مكوّنات جزئيّة كثيرة مثل تصوير المشاهد المدروس والإطار المشكل واللّون الممال بمكوّن جامع هو المكوّن الضوئي الذي هو سرّ جمال هذه السّينما الحسيّ.

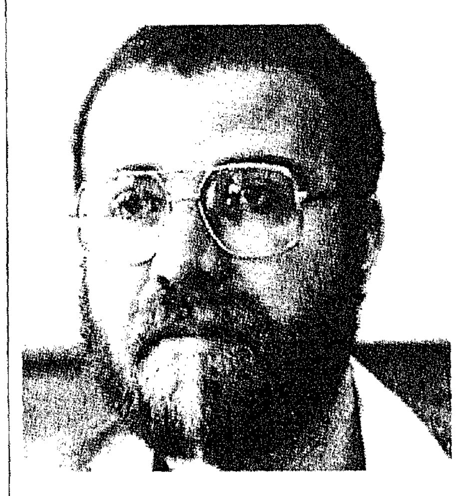
من المعلوم أنّ بناء الأضاءة في السّينما مرتبط بمعطيات كثيرة إذ لا تتمّ إضاءة فيلم مصوّر بتقنية اللّقطات المقطّعة وفيلم مصوّر بتقنية اللّقطات الثابتة بنفس الطريقة. ولا يمكن أن تكون المعايير والنتائج في هذا وذاك هي ذاتها. يعشق احْميدة بن عمّار تثبيت المشهد وإضاءته إضاءة كاملة عندما يريد تعشّق الأرابيسك الملتهب في جداريّة أو عظمة مخطوط ألفيّ. أمّا عندما يضيء المخرج وجه طفل فإنّه يظهره وضّاءًا مشرقا

لأنّ الشّاب هوالذي إليه تعود مهمّة المحافظة على إشراقة إرث أسلافه المعرفيّ وتشريفه. أمّا اللجوء إلى استعمال الضّوء الطبيعي، ضوء الشّمس، فيتمّ حين يريد المخرج أن يستعيد أجواء مكان من الأمكنة أو أن يلتقط واقع عصر من العصور أو أن يكشف مميزات مناخ من المناخات مثلما يبدو في فاتحة شريط «الزيتونة» وخاتمة شريط «رباط» عندما يخرج الشاب من جديد إلى الهواء الطلق في نهاية رحلة متاهيّة.

إنّ الإضاءة التي يروي وفقها «احْميدة بن عمّار» التاريخ هي غالباً إضاءة ليليّلة أكثر ممّا هي نهاريّة، لأنّ أهمّ المشاريع وأسوأ التدابير تحاك ليلا ولأنّ الآثار التي لاتمّحى ولا تزول توجد في الأماكن المعتّمة من المعالم الضخمة. إنّ اكتشاف التّاريخ هو رحلة من الظّلمات إلى النّور. في شريط «رباط» يبدو وجه «عماد معلال» مشطوراً إلى شطرين شطر مضاء وشطر محتجّب، في اللّقطة الأولى يجثو «معلال» على ركبتيه بمجرّد عبور باب الحصن ليتصفّح مخطوطا ضخما في حين ظلّ فارس يدور حوله ثمّ يقترب منه، بغتة، رجل يحمل مصباحا منيرا ويسلّط عليه ضوءه فيتملّك الخوف المسافر ويفرّ هاربا. إنّه ليس في حاجة إلى مثل هذا الضوء إنّما هو محتاج إلى ضوء آخر أقلّ عنفا وصلفا. أمّا في «الزيتونة فإنّ الإسبان الذين غزوا مدينة تونس قد عاثوا فسادًا في الآثار وأحرقوا الكتب والوثائق، ليلاً. إنّ الشحنة العاطفيّة التي تسم مشهد الإحراق لم تأت من شدّة اشتعال اللّهيب وإنّما تولّدت عن جماليّة تعنى بالتفاصيل فتجعلنا نرى الكتاب متفحّماً يشكو ألمه كأنّه كائن بشريّ.

صفوة القول، أنّ منزلة «احْميدة بن عمّار» بالنسبة إلى تاريخ تونس شبيهة بمنزلة «مشلاي» و«ماركس» و«بروديل» بالنسبة إلى تاريخ فرنسا: إنّهم جميعا مخرجون عظماء.

عبد الحفيظ بوعصيدة: محافــظ ماليخـولي على ذاكـرة الأب والمـواد العتيقـــة



ولد عبد الحفيظ بوعصيدة بمدينة صفاقس سنة 1947 وتحصّل على دبلوم مدرسة السّينما ببراغ من تشيكوسلوفاكيا وهو صاحب «أغنية المملوك» شريط الخيال الطّويل الوحيد الذي أخرجه سنة 1981 والرّجل مخرج وثائقي كثير الإنتاج إذ أخرج خمسة عشر شريطاً بين سنتي 1978 و1992 قبل أن يحزم حقائبه أواسط التسعينات ليرحل إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة وفيها نزل بنيابوليس. وليس الكمّ هو الذي يعطي قيمة لأعمال هذا المخرج الذي هو نتاج خالص لجامعة السّينمائيين الهواة وهو - مع » احْميدة بن عمّار » - واحد من أفضل شعراء السّينما الوثائقيّة التّونسيّة التي غذّاها بحيويّته البصريّة وعشقه للسينما فضلاً عن حرفيته.

كان بوعصيدة يودّ أن يجعل من «الكاميرا» وسيلته المفضّلة ليطفئ تعطّشه الشّديد لتصوير تونس بمختلف ألوانها: تونس التقليديّة وتونس الحديثة؛ تونس المسلمة وتونس اليهوديّة - المسيحيّة؛ تونس التّوحيد وتونس الشّرك؛ بما يميّز هذه المسالك من لين النّظرة وماليخوليتها. وليست التّعليقات باللّغة الفرنسيّة التي تصاحب الكثير من أفلامه الوثائقيّة، وهي تعليقات ذات

نفس شركيّ مأتاه رؤيته الأثنوغرافية، هي التي يمكن أن تجوّز لبعضهم أن يضع تجذّر سينما بوعصيدة تجذّرا عميقا في التّربة المحلّية موضع سؤال أو أن ينظر إليها على أنّها منتوج معدّ للتصدير إلى الغرب. إنّ عبد الحفيظ بوعصيدة سينمائي أصيل البلاد التّونسيّة لم يتوقّف من شريط إلى آخر عن فتح تُـلَمٍ داخل مقاربة قوميّة ضيّقة للبلاد التّونسيّة مظهرا الخليط الإثني العجيب الذي ما زالت البلاد تختزنه في الوقت الحاضر أو ضاربا في أعماق طبقات حضارة متوقّفا عند تقاليدها المعماريّة أو الحرفيّة الضّاربة في القدم مهتمّا باحتفالاتها ومناسباتها العتيقة بلهجاتها ولكناتها.

لقد صوّر «بوعصيدة» في أفلامه الوثائقيّة بكثير من الحدّة الوجوه السّافرة وتلك المتخفّية مثلما صوّر الأغاني الجماعيّة في موكب دينيّ والشكوى الفرديّة لشيخ في لغة متقطّعة وصوّر بيئات محميّة تمّ تعهّدها تنقلب بين عشيّة



...هو- مع " احميدة بن عمّار "- واحد من أفضل شعراء السينما الوثائقيّة التّونسيّة التي غذّاها بحيويّته البصريّة وعشقه للسينما فضلا عن حرفيته...

وضحاها إلى مصبّات للفضلات والبقايا وهو الجزيري والجبليّ الذي يبدو حينا في إهاب أوليس وأحيانا في هيأة كهفيّ مأخوذ بامتداد البحر مسكون بأعماق المغاور، على حدّ سواء، يصيخ السّمع لوضع النّاس الذين جعلوا من المشهد البحريّ مكان عملهم وسكناهم مثلما ينصت للسّكان الذين يقطنون على أبواب الصّحراء ولقد كشف في أغلب أفلامه وخاصّة منها الأجمل والأنجح مثل «أغنية بربريّة» (1981) و«جزيرة اللوتس» (1982) و«نواظير

ورجال» (1983) عن أهمّ حلقات «ساغا» تونس الجهات لكن مراحل هذه «السّاغا» لم تبلغ للأسف نهايتها لأسباب عديدة.

الرّادار الجزيريّ:

أهدى عبد الحفيظ بوعصيدة شريطه «نواظير ورجال» لذكرى والده «عمّ الهادي» الذي كان مسؤولا عن جلّ الجزر التّونسيّة وخاصّة منها جزيرة «جالطة»من جهة بنزرت وجريرة «قورية» قرب مدينة المنستير. وهذا الدّافع السير - ذاتي الشبيه بالبوصلة الهادية ليس غريبا عن هذا الفيلم المؤثّر المتقن الصّنع. إنّ ذكرى الأبّ هذه هي التي تلهم فيلما صوّر البحّارة والرّبابنة ومتعهدي الآلات والتقنيين وحرّاس المغازات ومراقبي الشّواطئ الذين يعيشون بعيدًا عن عائلاتهم يراقبون النقل البحريّ ويوجّهونه ويجهدون لتنصيب بنية تحتيّة للتكوين والتّرفيه مناسبة في نواح ساحليّة معزولة ويصف المخرج حركاتهم اليوميّة وأفراحهم ومعاناتهم وأنماط حياتهم طوال فترة النّفي الإراديّ هذه واضعا هذا العالم المهنيّ الصّغير في نسيج السّياق الإجتماعي لسكّان الجزيرة.

ينفتح شريط «نواظير ورجال» على مشهد قنص على طريقة «رنوار» وفيه يصطاد رجال (غرباء؟) حجلاً وأرانب وتنطلق الأعيرة النّاريّة على نحو متقطّع من كلّ حدب وصوب وتأتي بالصّيد كلاب مروّضة ممّا يجعلنا نعتقد أنّ الأمر يتعلّق بشريط عن الصّيد لا عن البحر لكنّ التعليق يبدّد هذا الانطباع فالصّيد، هذا النّشاط الذي كان ممارسة شائعة منتشرة، أصبح ممنوعا لأنّ المنطقة أعلنت «منطقة يمنع الصّيد فيها» والمنطقة المعنيّة هي جزيرة «جالطة». إنّ لقطات البداية تقدّم لنا معطيات عن خصوصيات المكان: الخضرة الطريّة والمرتفعات الصخريّة والمعتقدات المرابطيّة والتوجّة البدوي الرّعويّ لسكّان الجزيرة ويستمتع عبد اللطيف بوعصيدة

في هذا المشهد الافتتاحي بالتقاط صور اليومي العادي عند النّاس على وجه الصدفة التي يتيحها التنقّل الدّائم في المكان فنرى طفلة وهي ترافق معيزا تملّكها العطش إلى نبع القرية وصبيّين يوقدان شموعًا في مقام صغير مستند على هضاب وعصفورًا يبني عشّه.

إنّ آلية التصوير تبدأ فعلاً عندما نلج داخل النّاظور وتنفتح حكاية النّاظور ورجاله على لقطة كبيرة لعلامة تتولّى أياد تنظيفها بعناية فائقة. إنّ قلب النّاظور يجب أنْ يظلّ نابضاً لامعًا كلّ حين كأنّه معدن نفيس نعمل على حمايته دوماً ويبدو النّاظور من الخارج وعن بعد نهارا كأنّه قشرة من بلّور صمّاء ساكنة لا فائدة منها تشرف على البحر. ويبدو ليلاً مصدرًا مضيئاً تمسح أشعّته سطح البحر وآفاقه بطريقة في الدّوران متعاودة منتظمة. ويظهر بوعصيدة الوجه الخفيّ لهذا المحرس اللّيلي فيرينا بطنه ومعدته وعموده الفقري وجوانبه السّفليّة والتحت – أرضيّة. إنّ النّاظور كائن حيّ يستثير فريقاً من الميكانيكيين يحرصون على تعهّد حركة الرّادار التي لا تخطئ فيتمّ تعهّد العجلة الكبيرة بوضع الشّحم فيها كأنّها عدّاء يتمّ تمسيده ويقع التثبّت من أبسط آليات التشغيل والإمداد بالطّاقة. إنّ النّاظور جسم أكول مطلاب يجب أن يكون ساعة حلول اللّيل قادراً على الأداء في حالة صحّية جيّدة ويسلّط المخرج نظرته الملحاظ الدّقيقة على الآلة وعلى أعوان السّلامة البحريّة وسكّان الجزيرة ويظهر موظّفي البحر وهم يرسلون ويتقبّلون في لغة فرنسيّة رسائل تلغرافيّة وهاتفيّة مشفّرة ويبحر كلّ أسبوع مركب لتموين عمّال النّاظور بالمواد الغذائيّة وليمدّهم برسائل عائلاتهم البريديّة. إنّ اللّقطات المأخوذة للنّاظور من فوق إلى تحت التي يتفانى فيها النّاس في تفريغ حمولة المركب المنتظر بواسطة قفّة طائرة تبرز الأواصر بين هؤلاء الرّجال الذين أصبحوا عزّاباً متصلّبين بالضّرورة. إنّ الفصل المخصّص للبحّار المؤلم الذي يردّ إلى اليابسة للعلاج

يوضّح خشونة هذه الحياة المغلق مسلكها. أمّا أهل الجزيرة فيتميّزون بهذا الخليط الإثنيّ ذلك أنّ عوائل إيطالية عديدة تسكن جزيرة جالطة منذ عقود من الزّمن وفي الجزيرة مقبرتان واحدة للمسلمين والأخرى مسيحيّة ويتوقّف، بوعصيدة وهو من مريدي التخليس الثّقافي والإثني وسليل متوسّطيّة منفتحة رحيمة، عند وجود هؤلاء الإيطاليين الذين يعبّون الشاي أمام منازلهم الواقعة فوق الهضاب.

إنّ المخرج الوثائقي هو إيكولوجي بطريقة أو بأخرى فهو يستكشف العلامات المؤذنة بتصدّع سلامة موقع من المواقع أو بيئة من البيئات أو نمط من أنماط الحياة. فالمخرج بوعصيدة عندما يتناول الجزيرتين التّوأم «زمبرة » و«زمبريتّا» الواعتين قرب مدينة «قليبية» بالوطن القبليّ نجده يبرز الجهود المبذولة لإقامة بنية تحتيّة سياحيّة حاضنة في هذين الجوهرتين وإقامة مركز تجذيف ومدرسة للغوص تحت البحار غير أنّ هذه الإنجازات سرعان ما يقع تفكيكها وتحطيمها. وتستعرض لقطات كثيرة من الشّريط متتابعة المؤسّسات المغلقة والأثاث المهمل والأماكن المهجورة. وفي لقطة أخرى يكتشف المستطلعون بقايا مركب قرب صخرة بحريّة عظيمة وتبدو نتائج التلوّث الكارثيّة وشيكة. وبالفعل ينغلق شريط «نواظير ورجال» بملاحظة موحيّة بالشّعور بالخيبة إذ تبدو الفضلات السّامّة وهي تحاذي نواحي كثيرة من البحر والشّاطئ وتظهر أسماك ملوّثة بالبترول وهي في حالة احتضار.

«الغريبة» و«قلاّلة»:

إنّ شريط «جزيرة اللّوتس» جميل أيّ جمال ويبدو أنّ الصدفة، صدفة الإخراج هي التي دفعت الشّريط وحفّزته إذ ليس للفيلم سيناريو مسبق لذلك تبدو أطواره وليدة حوادث واقع في حالة فوران متعّدة وجوهه ويبدو هذا الارتجال

في فيلم «سينما المؤلّف في قرطاج الخالدة» (1978) مرنا مقنعا لأنّه محكوم بنظرة تعمل على إعادة ترميم روح جهة وروح سكّانها ترميما يمسك بالمتفرّد والأصيل. يصوّر بوعصيدة «جزيرة اللّوتس» عبر بعض المظاهر المعروفة فيها مثل حفلات الزّفاف وأغاني الأعراس والتّقاليد الفلاحيّة وصناعة الصّوف وسوق الصّاغة الشّهير وبيع الأسماك بالمزاد..إلخ وتبدو هذه الصّور قليلة الصّدق تشي برؤية سياحيّة ولا ترقّ نظرة المخرج وتصفو إلاّ ساعة تركّز على الطّقوس التي تظهر تونس متعدّدة الألوان إثنيّا وعقديّا أو أوان يركّز على الممارسات الصّناعيّة التقليديّة القديمة فتنقل هذه النّظرة آنذاك فلسفة حياة وحضارة.

إنّ موكب «الغريبة» هذا الكنيس الشّهير الواقع في قلب المدينة يعطينا مشهدًا ضافياً تتناوب فيه اللّقطات المقرّبة واللّقطات العامّة. هذا الحفل السّنوي للجماعة اليهوديّة في تونس الذي يجمع حجّاجاً قادمين من كلّ أرجاء العالم تمّ تصويره بضجّته الكرنفاليّة فالكاميرا تتابع هذا العرض الذي يجري في الهواء الطّلق بما يضمّه من فتيات مزهرات ورجال ونساء اتّخذوا أجمل ملابسهم وأطفال ومراهقين مزهوّين في عربات تجرّها خيول تمشي خبباً، كما لو كان هذا الجمع كلّه قد تواعد على اللّقاء من أجل تناول غذاء جماعي في البادية. إنّ رأس هذه الجماعة المرحة السّعيدة هو «يعقوب بشيري» فهو الذي يقدّم الخمرة (ماء الحياة) للمشاركين في الموكب ويرفع الصّوت لترنّ أغنية الكورس المهداة للغريبة رنينا أقوى.

إنّ أجود اللّحظات في «جزيرة اللّوتس» هي تلك التي خصّصت لقلاّلة معقل الفاخورات الجربيّة ولا يصوّر عبد الحفيظ بوعصيدة خفّة الأيادي والأرجل وهي تسوّي وتليّن الجرار والخوابي والقلال وإنّما يظهر عمليّة استخراج الطّين إذ ينزل الرّجال إلى عمق ثمانين مترا في مداخل الأرض ليستخلصوا هذه المادّة النّفيسة. إنّ «هذه الرّحلة الغريبة إلى الأعماق» كما يقول

المعلّق تجعل من الجيئة والذهوب بين الدّاخل والخارج وبين النّور والدّيجور ملحمة جنس من العمّال مثابرين عرفوا كيف ينسجون أجمل قصص حبّ الأرض ومناجمها التي لا يمكن سبرها.. لقد انبهر الكاتب الفرنسيّ «جورج دوهاميل» أيّما انبهار بهذا العمل البروميثيوسي وبإغراء الجرار الحسيّ. هذا الإرث هو مع ذلك مهدّد بالتآكل أو بالزّوال. إنّ عمل الرّجال الشّاقّ قد عوّضته سرعة الآلات فعوّض الحفر في الأرض عمليّة الاستخراج «فانسحبت آلهة الطّين من الحلبة»، كما يقول صوت المعلّق. إنّ الوثائقي المنتبه للتحوّلات التي تحدث والحيوات التي يريد أن يظهر قيمتها وإن كانت مهدّدة بالموت والغياب هو - بطريقة ما - الكاهن الحزين في موكب رثاء.

الأخفور الأخير:

في «نشيد بربري» تتجلّى حيرة السّينمائي أمام إهمال المواد الأصليّة على نحو جليّ. هل نستطيع أن نجترح الجديد بطرد القديم ؟ ذلك هو التّساؤل الذي يختم هذه القصيدة المربكة لعبد الحفيظ بوعصيدة. في لقطات الفاتحة تخفي نساء أمسك بهنّ «الترافلينغ» وجوههنّ وتسارعن في العودة إلى بيوتهنّ وتظهر نساء أخريات من خلال فتحة باب أو أمام ردهة المنزل الخارجيّة مأخوذات مرتبكات بسبب حضور رجل غريب يتولّى تصويرهنّ. وكم تبدو مؤثّرة تلك المناظر

..."نشيد بربري"... هو حكاية مقاومة تلين وترقّ لتنتهي إلى تقديم تنازلات...

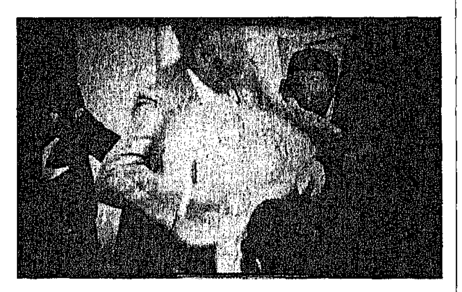
العابرة التي يختفي فيها من الصّورة أفراد جماعة تأبى أن تتولّى نظرة خارجيّة تمثيلها وتصويرها. إنّ «نشيد بربري» وعلى الأقلّ بالرّجوع إلى مقدّمته هو حكاية مقاومة تلين وترقّ لتنتهي إلى تقديم تنازلات. ليقبل وسط مغلق على نفسه زائرًا غير عادي فلا بدّ من مرور فترة تأقلم لتستطيع الكاميرا حينذاك أن تقترب من النّساء لتتوقّف طويلا عندهنّ وهنّ متحلّقات يغنّين معاً في ساحة منزل. وتوحي حركة الكاميرا التي أخذت هذا المشهد من فوق أنّ الحواجز تبقى عسيرة التخطّي عندما يتعلّق الأمر بالنّساء. هذا الشّريط هو ثمرة حبّ استطلاع إثنوغرافي يرتقي إلى درجة الانبهار. إنّ المؤلّف أركيولوجي حضارات قديمة يبحث عن الجذور وتفرّعاتها ليفهم على نحو أفضل عمليات البتر التي تمّت والتّراجعات التي أصدرت أوامرها وإذا ألفيناه يصوّر «مطماطة» ونواحيها بكلّ ذلك الحبّ فلأنّه مقتنع أنّ أصل العالم موجود في هذه المنازل المشيّدة على جنبات الجبال وفي هذا المعمار الذي ابتكر نظام اشتغاله الخاصّ وفي هذه الأغاني التي تمّ تأليفها في عهد آخر. والذي يبكيه المخرج بكاء مريرًا هو اندثار هذه الحضارة البربريّة التي أصيبت في نواتها الصلبة إصابة عميقة أي في لغتها المحلّيّة. إنّ اللّغة العربيّة التي تعلّم للأطفال في المدارس هي عمليّة زرع مفروضة فاللّغة الأمّ هي البربريّة التي كان يمكن تعهّدها وحمايتها عوض التعامل معها باعتبارها إرثاً مخجلاً لا بدّ من محوه. هذه هي وجهة النّظر التي يدافع عنها المؤلّف. إنّ الشّريط هو في نهاية الأمر رحلة من أجل لقاء الحيّ الوحيد الباقي من هويّة لغويّة وثقافيّة. واللّقطة الأكثر جاذبيّة وتأثيراً هي التي خصّصت لشيخ لا يستطيع كلاماً أو غناء إلاّ بالبربريّة هذا الأحفور العائد على عهد بائد وتبدو هذه الصّور المأخوذة لرجل جالس في وضعه الخاصّ كأنّها مسروقة من نظام عالم ممأسس لا يتقدّم إلاّ بقتل الخصوصيات. إنّ شريط «ملحمة بربريّة» هو عبارة عن تكريم لآخر شعراء الحضارات

البدائيّة. عندما يصّور شريط وثائقيّ بنفس الحبّ والتّعاطف الممثّل الوحيد للغة الأجداد يصبح التصوير الخارج عن المشهد مستحيلاً. وإذا كان عبد الحفيظ بوعصيدة استطاع أن يعثر على هذا النّموذج النّادر وجوده فلأنّ كلّ شيئ كان يقوده دون مقاومة منه إلى مثل هذا اللّقاء السّعيد. ولولا حضور هذا الشّيخ الشّاعر لكان من الممكن أن يفقد الشّريط شحنته العاطفيّة وتأثيره الوجداني؛ يقول «جون بريشاند»: «يروم الشّريط الوثائقي أن يكون مجال ممارسة حيرة في حالة حراك وهي حيرة موصولة بحال العالم مثلما هي مشدودة إلى الطّريقة التي ينخرط بها السّينمائي في هذا العالم فيكون فيه أو لا يكون». [1]

1 - Jean Breschand. Le Documentaire. L'autre face du cinéma. Ed. Les cahiers du cinéma.Paris. 2002. p 61.

المتخيّل لدى خلاسي الثقافـــة:

لا يحبّ عبد الحفيظ بوعصيدة الإيديولوجيات القوميّة والأسيجة الجهويّة والمحلّية وهو معاد لكلّ «مونوليتيّة» مهما كانت طبيعتها وليس من باب المصادفة إذن أن نلفي «كاميراه» منجذبة إلى الجهات التي يتبدّى ثراؤها وتظهر أصالتها من خلال التّنوّع الإثنيّ والثّقافيّ. لذلك فإنّ التهجين هو الذي يلائم طبعه ويناسبه إذ نجد في ثقافته إعجابا كبيراً بالأساطير والحكايات الهوميريّة القديمة. ولقد قيل في شريط «جزيرة اللوتس»: «حياة



...لا يحبّ عبد الحفيظ بوعصيدة الإيديولوجيات القوميّة والأسيجة الجهويّة والمحلّية...

الأساطير قاسية». إنّ رؤية بوعصيدة للواقعيّ مشبعة بالصّور الميثولوجيّة كما لو أنّ السّينما عنده هي محاولة (ناجحة أو مجهضة) لغرس الواقعي في العجيب والغريب. خلاّبة هي جزيرة «جربة» لأنّها تجسّد «لعالم توراتي يهب لك نفسه عبر ظلاله الأثيريّة»، مثلما قيل في الشّريط. ويبدو عبد الحفيظ بوعصيدة منجذبا كلّ الانجذاب إلى هذه الرّحلة المخياليّة الملموسة وإلى إحداثيات المرجع المحليّة. وليست مهمّة الشّريط الوثائقي أن تخلق فيك الاطمئنان إلى عالم قائم يمكنك أن تتعرّف عليه دون جهد ولكنّ مهمّه هذا اللّون من السّينما تتمثّل في دعوتك إلى رحلة يحفزّها ظهور غيريّة تعاود الانبعاث وليس نصيب الغربيّة أو البربيريّة أو الهلينيّة الحاضر بقوّة في أفلام هذا المؤلّف الوثائقيّة من قبيل التنكّر للثّقافة العربيّة الإسلاميّة وليس نفيا للهويّة الوطنيّة وإنّما هو طريقة في التذكير بما تدين به بلاد مثل البلاد التّونسيّة لشعوب وثقافات أخرى. ففي «جزيرة اللّوتس» تبدو النّظرة التي يلقيها المخرج على طقس الوضوء في ميضأة مسجد شبيهة في طبيعتها وحدّتها بتلك التي خصّ بها الخرجة الإحتفاليّة للجماعة اليهوديّة.

إنّ أفلام بوعصيدة هي عبارة عن قصائد تفتّحت داخل بنية إنتاج نقيّة مستقرّة نسبيّا تولاّها «محمّد دمّق» صديقه وشريكه. ولقد ساهم التوّجه إلى التّعامل في جلّ الأفلام مع الملحّن «أحمد عاشور» مريد الموسيقى السمفونيّة الرّاقية في تركيز وحدة النّظرة والنّغمة في هذه «السّاغا» الوثائقيّة. إنّ أغلب الجمل الموسيقيّة التي نسمعها خاصّة في شريط «أغنية بربريّة» تبدو كأنّها تنسج صورة حلَقَةٍ أو لازمة أو زمن موسيقي حزين من ذاته يتغذّى حتّى لحظة السّقوط الأخير وقد لاحظ جيل دولوز أنّ «في اللازمة حزن ما يعاود السّقوط في الماضي»[1].

1 - Gilles Deleuze, Cinéma 2, L'image - Temps (Ed. de Minuit) cité par Gille Mouellic dans son ouvrage. La musique du film. Ed. les cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 85.

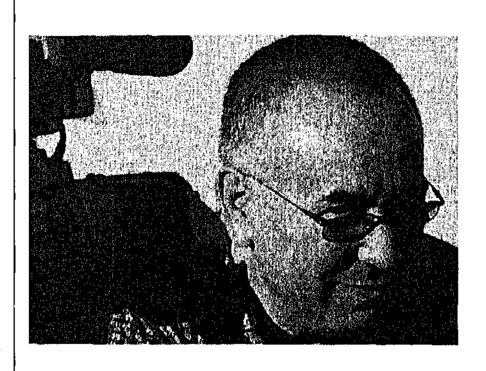
في القسمين المخصّصين لعمليّة استخراج الطّين في «قلاّلة» ولأغنية الشّيخ البربيريّة التي لا تجد من يردّدها تعطي الموسيقى القائمة على الإسراع والعجلة الانطباع بالدّوران في حلقة كأنّها مغزل يغزل الزّمن مؤبّدا أصل العالم هارباً به من حركة الزّمن الذي يمرّ مرّاً سريعاً. إنّ أسوأ موسيقى يمكن أن ترافق شريطاً سينمائيّاً هي تلك التي تلصق به بمشهد لتجعله يقول ما لا يقول وفي سينما بوعصيدة تعرف الموسيقى أنْ تظلّ خفيّة محتشمة في حالات الصّعود والنّزول على حدّ سواء باحثة لنفسها عن مكان بين الصّور. وإذا كانت الموسيقى متلائمة كلّ التلاؤم مع مواضيع أفلام بوعصيدة فإنّ التعليق لا يخلو تماماً من هنات. إنّ الكثافة الأدبيّة واالشّعريّة للتعاليق التي تولّى تلاوتها «ألبرتو كانوفا» في «نواظير ورجال» و«آلان قوتيي» في «جزيرة اللّوتس» و«أغنية بربريّة» لا مطعن فيها لكنّها تبدو أحياناً مقحمة مضخّمة فعندما يظنّ الكاتب أنّه قد وقع في جهة من الجهات على وجوه أسطوريّة يتولّى النصّ التعبير عن ذلك عوض الصّورة.

يجزم كريس ماركر قائلاً «إنّ النصّ لا يتولّى التعليق على الصّور أكثر مما تتولّى الصّور إضاءة النصّ وتحليته. إنّهما سلسلتان من اللّقطات يحدث لهما بالطّبع أنْ يتقاطعا وأن يشير الواحد منهما إلى الآخر لكنّ من المرهق وغير المفيد أنْ تقع المواجهة بينهما فلنحرص على أخذهما مأخذ الفوضى والبساطة والازدواج»[1]. إنّ وجهة النّظر هذه التي صاغها صاحب شريط «رصيف الميناء» (La Jetée) الذي جعل من الوثائقي سلاحاً هامّاً في النّقد الرّاديكالي للتمثيلات في السّينما يبدو في غاية التلاؤم مع النّظام الطّبيعي للأشياء. وليس لسينما بوعصيدة ولكلّ الأفلام الوثائقيّة التّونسيّة والعربيّة بصفة عامّة من صلة بهذا الوعي الذاتي الذي أعلنه

1 - Chris Marker, cité dans l'ouvrage de Didier Mauro, Le documentaire. cinéma et télévision. Ecriture - Réalisation - Production - Formation. Ed. Dixit, Paris, 2003, P. 55.

«ماركر» حول مواد بناء الفيلم وحول العلاقات المعقّدة بين شريط الصّور وشريط النصّ. ويبدو أنّ ما يتوقّعه بوعصيدة من تعليق مكتوب غالباً في لغة أدبيّة مجوّدة غنائيّة هو أن يخلع على الفيلم هالة تجذبه إلى العجائبيّة والبحث عن اللامرئي أكثر من أنْ يرافق ويسند ما هو مصوّر. لا شكّ في أنّه يحاذر من الوقوع في وثائقيّة تاريخيّة جادّة مثلما يبدو على سبيل المثال في «أغنية بربريّة» بمساعدة محمّد حسين فنطر المختصّ في التّاريخ القديم لكنّ هذه المعرفة العلميّة التعليميّة يتمّ بثّها في نفس أدبي تبع سلسلة من الاستعارات والمبالغات لكن ألا يمكن أن نعتبر هذه الغنائية الرّفيعة التي تظهر في أفلام تخلو غالباً من الحوار من باب التضخّم والمبالغة ؟

هِشَـــام بن عمّـــار: القريـــب جِدّاً من شخوصـــه



هشام بن عمّار، أحد أبناء تونس العاصمة، ناهز السّتّين من عمره، ما زالت تحدوه روح الصّبي المراهق الولهان بكلّ مباهج الحياة فهو لا يفكّر في الرّكون إلى عشٍّ ولا في البحث عن وُرَثَاء له. حَسْبُهُ أن يكون مخرجا وثائقيّاً معتَمِدًا على إحساسه المُتَّقِد النّافذ وعلى ثقافته المترحّلة الآخذة من كلّ الأسباب بنصيب وعلى نظره الثّاقب المنفتح على كلّ المفاجآت وجميع المباغتات إنّه يمثّل الذّاكرة الراعية لنَمَطٍ من أنماط الحياة الماضية الآيلة إلى الزّوال والانقراض والتي نراها تنبعث، من جديد، من رمادها، ولو بعناءٍ مُضْنٍ، مُتَصَدِّيَةً، هكذا، للهجمات المتكرّرة التي تَشُنُّهَا التّحَوُّلات العمرانيّة والتّغيّرات الذّهنيّة، والزّحف المهيمن للصّناعات التّكنولوجيّة. هشام بن عمّار هو قريب جِدّاً من شخوصه حتّى ليَحْصُلَ لنا انْطِبَاعٌ بِأَنَّها شخوص عاشت لِمُدَّة طَويلة في رَحِم مَنَابِعِ ذَاتِهِ الحَمِيمَة، ظَلَّ يَرْعَاهَا وَيُغَذِّيهَا مِنْ رُوحه وَوِجْدَانِهِ وَمُخَيِّلته. ظَلَّ يَرقب اللّحظة السّانحة التي تُمَكِّنُهُ من الالتقاء بهذه الشّخوص في الموعد المناسب والمحفّز للّقيات الإبداعيّة.

«كَافِي شَانْطَا» وَ«رَايس البحَار»

أنجز فيلمين وثائقيّين هما «كافِي شانْطَا» وَ«رَايس الأَبْحَار»، صوَّرهما تِبَاعًا، سنة 1998

وَسَنة 2000. مِنْهُمَا تَنْبَعِثُ حَفَاوَةُ الضِّيَافَة الحَارَّة بين السّينمائي وشُخُوصه وَبفضلهما نستعيد طقوس الفنّ التّقليدي التي حفلت بها أوساط مقاهي «باب سويقة»، بالأمس، وهو حيّ شعبيّ بِقلب مدينة تونس العتيقة النّابض أو عادات وتقاليد صائدي سمك «التنّ» بالهوّاريّة وسيدي داود في الوطن القبلي التّونسي.

يُسجّل هشام بن عمّار الشّهادات التي يُدْلِي بها أولئك الذين مَا زالوا يَحْتَفُون وَيَتَشَبَّثُونَ بِمِهَنِهِمْ وَبِنَمَطِ عَيْشهم وَبعلاقات اجتماعيّة تسودها الأنفة والتّكامل الحيّ الخلاّق والحميميّة الملهمة المُتَدَفِّقَة.

لا يمُتّ منحاه الوثائقي بصلة إلى المُمارسة الأرشيفيّة، أو إلى المنزع الحنيني المُنْشَدّ إلى أَسْر الماضي بَحْثًا عن طرافة تسرّ الزّائر السّائح. وإنّما هو مَنْحَى يَصْدُر عن فلسفة قِوَامُهَا اقتسام مباهج الصّداقة ومُتَعِهَا.

عند مصبّ ينبوع الحياة

إنّ الدّروس التي يُدْلِي بها أولئك الذين ما زالوا على قيد الحياة، رغم اندثار نمط العادات الذي تربّوا عليه وولعوا به، هؤلاء الذين يُجَذِّفُون ضدّ التيّار الطّاغي، متمسّكين بعادات حياتيّة قديمة، وهم يتلقّون ضربات موجعة، لهي دروس مأثورة وتدعو إلى الاعتبار. وإذا كان ثَمَّةَ أُنَاسٌ يقفون في المواجهة، فعلى السّينما، هي أيضاً، أن تتسلّح بعناد والتّصدّي. فأيُّ مَغْنَم نحصل عليه يا تُرَى، إذا نحن أَقْدَمْنَا على تصوير أُنَاسٍ انبروا منخرطين في تيّار الحاضر وفي نمط مَعِيش حسبما تمليه موضة العصر ونزواته، وما تفرضه معروضات السّوق التّكنولوجيّة الغازية لكلّ الفضاءات التّقليديّة والصناعات والحرف الضّاربة في القدم.

أهدى هشام بن عمّار فيلمه للأحياء أساسا، لكنّه لم ينس الأموات. يفوح منها شدى تنبعث منه رائحة المدافن والأموات. فبعد مدّة وجيزة

من الشّروع في تصوير الفيلم الأوّل، توفّي اثنان من وجوه الأغنية الشّعبيّة التّونسيّة الكبيرة، وهما «علي بوقرّة» و«خطْوي بوعكّاز». وبعد تصْوِير الفيلم الثّاني، أدْرَكَ الموت المدعو «توفيق فَاتُوس» مهندس الصّوت في شريط «رايس الأبْحَار». وأمّا الهادي بلخير، الملقّب بـ«زلباني» أصيل مدينة سبيطلة، فهو ملاكم هوى دون رجْعَة، حاصرته الحياة بدمارها ولقي حتفه خلال شجار تافه في مسقط رأسه.

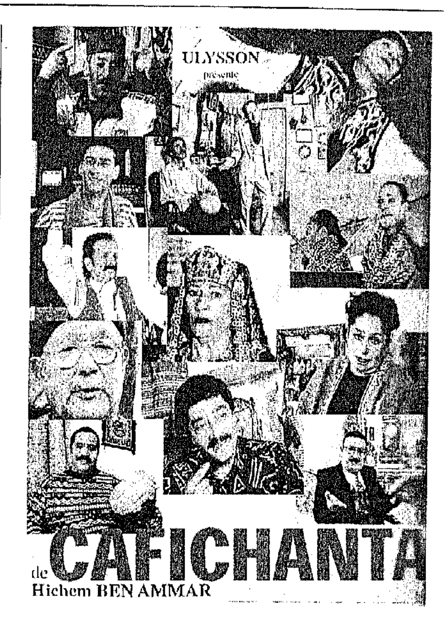


...إذا كان أغلب الشّهود فِي شريط "رايس الأبحار" تحدوهم البهجة والحماس، فلأنّه من خلال أصواتهم وأغانيهم وضحكاتهم وحركاتهم وأجسادهم، تنبعث الحياة كأبهى وأمتع ما يكون، عَزْمًا وإيمانًا، رَغْمَ ما تبدد من مَأْثور إرثهم، ورغم ما تُنذِر به الأيّام القادمة من قتامة...

إنَّ أشرطة هشام بن عمّار الوَثَائِقِيَّة ليست إعلان حداد، أي أنّها ليست من صنف الذّاكرة المنشدّة إلى إسر الماضي. وَمَا الإهداء إلى عَزِيز فُقِدَ سِوَى إصرار على أنّ صيرورة الحياة لا تتوقّف، سواء تعلّق الأمر بمجهودٍ جبّار بذَلهُ جيلٌ من الحرفيّين انْدَمَجَتْ حَيَاتُهُمْ بالمهنة التي حذقوها وأمضوا عمرهم كلّه يُمَارسُونها، كَمَا أَنَّ شَرِيط «رايس البحار» الذي أهداه إلى تقني شابّ فارق الحياة وهو في مقتبل العُمر يُذَكِّرُنَا بِأَنَّهُ لم يتسنّ للسينما التُّونسيّة أن ترى النّور وتَصْمُد إلاّ بفضل «جنود الخفاء» ونعني بهم التّقنيّين. إذا كان أغلب الشّهود فِي شريط «رايس الأبحار» تحدوهم البهجة والحماس، فلأنّه من خلال أصواتهم وأغانيهم وضحكاتهم وحركاتهم وأجسادهم، تنبعث الحياة كأبهى وأمتع ما يكون، عَزْمًا وإيمانًا، رَغْمَ ما تبدد من مَأْثور إرثهم، ورغم ما تُنذِر به الأيّام القادمة من قتامة.

ثمّة من الشّهود مَنْ يتأسّف لانقضاء تلك الأيّام العذبة الغابرة. «لقد كانت حقّا باب سويقة! حيّ تربّينا فيه ونفخر به!». هذا ما تقوله «نعيمة بكير» الرّاقصة في مشهد الفيلم الاستهلالي. أَمَّا «زوبير» و«منذر بن عمّار» فَنَّانَيْ طَبْلة الدَّرْبُوكَة المهرة، فإنّهما يَتَحَسَّرَان على زوال مَبَاهج الأزمنة الحلوة الصّاخبة. في شريط «رايس الأبحار» يُذَكِّرُ أَحَدُ الصّيّادين القُدامى بالأضرار التي ألحقَتْهَا الصّناعات التّكنولوجيّة بقطاع صيد سمك التّنّ. يَقُول: «مَضَى زَمَنٌ ازدهر فيه سمَك التنّ على شكل أسراب متجمّعة وتكاثف عدده، غير أنّ هذا النّوع من السّمك قد تشتّت بعد أن كان يعيش في شكل مجموعات، بل تَضَاءَلَ وجوده مقارنة بالماضي. لقد أصبحت تَرْقُبُهُ الطّائرات، لِذَلِكَ لَمْ نَعُدْ نَرَاه يتنقّل في شكل طوابير ضخمة. وحتّى المعامل التي تتولّى سمك التنّ وتصبيره لم تعد موجودة خارج البحر، بل على متن البواخر الضّخمة المجهّزة بأحدث التّجهيزات». وليس في أقوال هؤلاء الشّهود ما يوحي بالانهزاميّة ولا بالتّباكي على الأضرار التي لحقت بهم. فمنهم من واصل عَمَلَهُ رغم سرعة تقدّم الزّمن السّاحق، في حين ثمّة آخرون ظَلُّوا يتحدّون تَقَدُّم سنّهم، أو العجز الذي تخلّفه الأمراض التي تصيبهم. إنّهم بقوا على العهد متمسّكين بذلك الكون، وتلك الأجواء التي خبروا فيها أعلى وأمتع ما اختزنته حواسّهم في علاقتها بالوجود.

فهذا الشّيخ، العجوز الذي تقاعد منذ مدّة، المشغول بإحياء «مَشَاوير» الرّقص، والحفلات الموسيقيّة، لا يعثر على ما يُغْنِي حياته ويمنحها معنى إلاّ في «الكافي شانطا»، رغم تعقّب أبنائه له، لأنّهم ينظرون بعين الرّيبة والامتعاض إلى تلك المهنة. و«محرز»، هذا الفنّان الماهر، صاحب الرّقصات الرّائقة بواسطة تمايل القلال فوق الرّأس، هو في حياته العادية رجل ذكر، ولكنّه فوق الرّكح «يَتَسَلْطَنُ» بِارْتِدَائِهِ زيّ أُنْثَى. إِنَّهُ مُصِرٌّ، أكثر من أيّ وقت مضى، على الرّفع



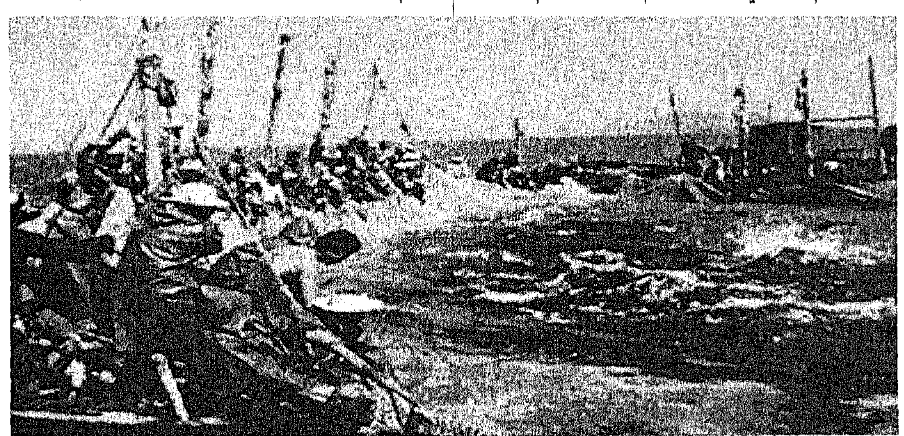
..."لقد كانت حقّا باب سويقة! حيّ تربّينا فيه ونفخر به!"...

من شرف هذه المهنة التي يُدِين لَهَا بتوازن حياته، أمّا عَرَّابَته المسمّاة «منوبيّة» فلا هاجس لها، وذلك بعد أن أنهت مسيرتها كراقصة، إلاّ أُمنية واحدة وهي العثور على من هو جدير بأن تورّثه فنّها الذي أفنت حياتها في خدمته.

وفي شريط «رايس الأبحار»، تتواصل الإشادة بهذه الحرفة التي أَفُلَ نجمها. فهذا الشّيخ الذي أَقْعَدَهُ مَرَض الرُّومَاتِيزِمْ بسبب ماء البحر البارد، لا يفتأ يردّد بأنّ مصيره يمضي به نحو ما يطلق عليه «مقبرة الفِيَلَة» أين سيُوَارَى التّراب بها آخر المحاربين من أبناء «ماتنزا» الهوّاريّة. أمّا الشّاب، ذو اللّحية السّاطعة، الذي ما زال مفْتُونًا بسحر البحر وما زال يُنْشِدُ عن ظهر قلب، خلال ساعات خلوته، قصائد غزليّة من الشّعر العربي القديم، لا يَفْتَأُ يردّد بحماس العاشق الملتذّ، بأنّه لن يموت إلاّ في أحضان البحر. يُخْتَتَمُ شريط «كافي شانطا» على وقع غمرة هذا الهيام، من خلال لقطة نرى فيها الشاب يُلقي بنفسه في الماء من أعلى جُرْفٍ بحري.

في شريطي «كافي شانطا» و«رايس الأبحار» نلاحظ نُزُوعًا نحو الدقّة المتيقّظة التِي تُولي اهتمامًا كبيراً لكلّ الحركات التي يومئ بها كلّ من المغنّين والرّاقصين في حيّ باب سويقة، وبحّارة

الهوّاريّة وسيدي داود. يستهلّ الفيلم الوثائقي الأوّل بِتَصْوِيرِ جُمْلَةٍ من المهيّئات التحضيريّة التي تسبق المشهد الفرجوي: التّجميل والطّلي بالمساحيق، عمليّة شدّ القلوس، توطيد حبال الطَّبْلَة، تَفَقُّد الإِنَارَة، التّمتّع بِتدخين سيجارة قَصْد التَّرْكِيز، تعليق المُلْصَقَات المُبَرْقَشَة اللّون الخ. وما يحدث في الكواليس يضاهي أهميّة ما يحْدُث فوق الرّكح، فحركيّتهُمْ تُبْرِزُ ليس فقط ضميرهم المهني وحرصهم على تقديم عرض مُتْقَن، وَإِنّما أيضاً التّخوّف الذي يعتري فِي كلّ مرّة نفسيّة هؤلاء الفنّانين الذين يعتبرون أنّ كلّ حفل يقيمونه هو رِهَانٌ جديد محفوف بالمخاطر. لم يتسنّ لهم فرض وجودهم المتميّز والطّريف إلاّ من خلال العناء الذي كابدوه ودفعوا ضريبته غاليا. ففي مشهد استأثر به الرّاقص المشهور «حمّادي لغبابي»، الذي يعود له الفضل في نشر الرّقص في الأوساط الرّجاليّة الشّعبيّة، نشاهده يقدّم شروحا، قولاً وحركَةً، ليذكّرنا بكلّ الجهد



... "مَضَى زَمَنٌ ازدهر فيه سمَك التنّ على شكل أسراب متجمّعة وتكاثف عدده..."

الذي بذله لِيُطَوِّعَ جسد الرّجال، عند المداس وعند موضع ضمور البطن ليصبح هؤلاء قادرين على أداء فنّ كُنَّا حسبناه حِكْرًا على النّساء فقط. إنّ الذي يتكلّم، هنا، ليس الفنّان فحسب وإنّما، أيضًا، البيداغوجي المُعَلّم الذي يشير إلى سرّ الحذق الماهر الدّقيق في الأداء وإلى المقادير المناسبة التي يجب التحكّم فيها بمرونة متناهية ولطف ظريف، حتّى يتجاوب التّثنّي الرّجولي مع البطء الأنثوي منسجمًا بعضه مع بعض.

هذه السّمفونيّة المتناغمة، يُبْرِزُهَا شريط «رايس الأبحار» بوضوح ويؤكّدها تأكيدا مُقْنِعًا. فكلّ إدلاء يقدّمه شاهد من الشّهود يُؤَدّى مُمَسْرَحًا. فهذا البحّار الواقف أمام منزله، يتكلّم بواسطة الإيماءات والحركات عن «ترنّح» سمك التنّ في ماء البحر، وعن كيفيّة اصطياده وجَرِّهِ إِلَى «غُرْفَة الموت»، يبدو لنا كالمُمَثّل في قمّة الانتشاء بتأدية دوره على الوجه المطلوب، أمّا الشّابّ ذو اللّحية المَقْدُودَة، فهو يُشَبِّهُ سمك التنّ بالعاشقة التي تَغْمُزُهُ بِشَفْر كَاحِلِهَا، مقلّدا إيّاه في الحركة الشّبقيّة التي يقوم بها عند تحريك ذنبه. سردُهُ سرد «بصري»، خصوصا عِنْدَمَا يُرَكِّزُ على وصف الطَّبْطَبَة التي تُحْدِثُهَا مجموعات السّمك المتراطمة عندما تقع في الشّباك الضَّخْمَة.

خصوبة المِخْيال وإلهامه

لو تَلاَفَينا التّمييز السّائد والكسول بين الإبداع الرّوائي والإِبْدَاع الوثائقي والذي يفرّق بين الأعمال النابعة من المِخْيَال، والأعمال الوثائقيّة المُقَيّدَة بنقل الأحداث بصفة موضوعيّة، ولو سعينا لدمج هذه الثّنائيّة وصهرها في إشكاليّة أشمل نطلق عليها «الصّيرورة الإبداعيّة»، لتفطّنّا إلى أنّ أيّ فيلم، مهما كانت طبيعته وكان نوعه، هو شريط إبداعي فَعَلَ فيه المِخْيَالُ فِعْلَه. أيْ أنّ الفيلم، وعلى جميع المستويات التي يتألّف منها فِي وتيرة سبْكِه الفنّي، فِي رؤْيَته وَوِجْهة

نظره، فإنّه يبقى إنتاجا نابعا من منابع المخيال. فالمرجع الذي يحيل عليه الفيلم وينطلق منه هو خليط متشابك ومعقّد من الإحالات المرجعيّة والمكوّنات المتفاعلة، منها الاقتصادي ومنها السّياسي ومنها الاجتماعي وأيضاً الجنسي والنّفسي والأسطوري. فَالمخرج الوثائقي الماهر هو الذي يَتْرك المَنَافِذَ مُشرّعة لِتَحْتَضِنَ وتصهر هذه الأبعاد المرجعيّة رغم اختلافها وتعدّدها وهَجَانتها، وهو الذي يحسن وَضْعَ هواجسه التيميّة وتنزيلها ضمن هذه السّياقات المرجعيّة حسب نزعة تَوْلِيفِيَّة سَلِسَة حتّى يَنْتَظِمَ وَيَنْبَسِطَ عَقْدَ الفِيلم ككلّ.

الشّريطان «كافي شانطا» و«رايس الأبحار» لا ينتميان إلى صنف الاحتجاج النّقابي. وهما ليس تنديدًا بالوضع التّهميشي والمتدنّي الذي أصاب فئة من الحرفيّين الفنّانين. فحين يصوّر هشام بن عمّار في أفلامه سُلالة من الموسيقيّين والراقصين والبحّارة والملاكمين في طريق الانقراض، فهو يفعل ذلك ليبرّر الخصال الإنسانيّة التي تتّسم بها هذه الشّخوص، وأيضاً ليظهر تحدّيهم للزّمن، وصمودهم أمام التّقلّبات المتعدّدة وثبات وشائج الأخوّة والرّوابط الإنسانيّة والتّضامن بينهم في هذه الفترة الزّمنيّة التي تشهد تفكّك التّكتّلات الجماعيّة واندثارها. هم مخزون لا ينبض من الفكاهة والدّعابة والغرابة والبشاشة والطّرفة السّرديّة والمفردات والتّعابير اللّغوية التي تنتمي إلى لهجات تنطوي على لآلئ مطمورة في ذاكرة النّسيان.

عندما نختلط بأجواء هذا الكون، فإنّنا نَسْتَمْتِعُ بكثير من المواقف الهزليّة وأيضاً بكثير من الحكايات المحزنة ولكنّها أحزاناً، مُوَقّعة نَشِيدًا وقَصَائِد لشحذ قريحة الخيال وإصرار الإرادة، فالمخرج، بعمله هذا، يكون قد استعاد، ثانية ومجددًا، تهجّي أبجدية نكهة الوجود ومدّ جسور التّصالح مع ربوع وطنه تونس، هو الذي

ما فتئ يعترف بتواضع جمّ، مُصَرِّحًا بأنّ معرفته بهذه الرّبوع ما زالت ضيّقة ومحتشمة.

لذا، ليس لِزَامًا الالتجاء إلى التّفسيرات والتّعاليق التي قد تخلّف تباعدًا وحتّى نفورًا بين الشّهود وبين من يتولّى مساءلتهم. فالمرجع الواقعي لا يحتاج إلى صوت معلّق يشرف من عَلْيَائِه، مُسْهبًا في الإيضاحات والاستنتاجات. أمّا الوثائق والأرشيف التي تَبْرُزُ في الشّريط بمثابة حلقات من الرّبط بين المكوّنات المُؤَلِّفَة لَهُ، أو لتمنحه توتّرًا دراميًّا بتطعيمه بإشارات وإحالات مرجعيّة موحية، فالغاية منها هي وضعنا في سياقات الأجواء القديمة وإبراز التّصوّرات القائمة، مُبْرِزَة القطيعة الموجعة التي تَفْصُل ما مضى عن ما هو راهنيّ. غير أنّ وظيفة هذه الإحالات المرجعيّة تبقى محدودة وثانويّة، إذا ما قورنت بالطّاقة الحيويّة التي تصدر عن جسد راقص نراه ينبري مُحَلِّقاً، يبحث عن إيقاعه، أو بالنّظرة المتوقّدة مكرًا لأحد البحّارة، مردّدًا على لسانه أغنية تنتمي إلى سجلّ الفلكلور التّونسي، وهو يمسح شاربه، أو كذلك إذا ما قورنت بالانفعال الذي تحدثه راقصة شارفت على فترة التّقاعد وهي ماثلة أمام المرآة تطالب منها أن تعيد إليها قامتها الهيفاء وجمال الشباب الفتّان.

ليس في وِسْعِ أيّ إنجاز تكنولوجي مهما أوتي من قدرة وضخامة أَنْ يقضي على رحابة المخيال وتجلّياته الملهمة. ففي المدخل الاستهلالي لشريط «كافي شانطا»، نقرأ ما يلي: «إلى باب سويقة، قلب تونس العتيقة»، هذا الحي الذي كانت تنتشر في فضائه مقاهي اللّهو والغناء، فتصخب بها ليالي شهر رمضان المكرّم. وأولئك المشاهير الذين طالما مَتَّعُونَا بأغانيهم ورقصاتهم، هَا إنّ اليوم قد خَفَتَ لَمَعَانُهم شيئاً فشيئاً بسبب التّلفزة ونتيجة التَّغيير المعماري الذي شمل حيّ باب سويقة انطلاقاً من سنة 1985.

الهُويّة والأُسْطُورة

انكمشت الفضاءات وضاقت من خلال ما يُبرزه الشّريطان «كافي شانطا» و«رايس الأبحار»، وشاخت الأجساد وفقدت الأَرْجُلُ حيويّتها، وتجعّدت الأَيْدِي ولكن الأصوات والنّبرات ما زالت حيّة والرّوح الفكهة المرحة هي دوماً في الموعد. إنّ المغنّين والرّاقصين والبحّارة الذين يُدْلُونَ بشهاداتهم ليسوا ذوات كلاميّة وخِطَابِيَّة فحسب وإنّما هم أساساً ذوات تنبض حياة وإشعاعا بفضل خيالهم ومهجتهم الانفعاليّة والعاطفيّة والنّفسيّة، مخيال يرمي بجذور مَنْبَتِهِ في تُرْبَة تراثيّة وشفويّة خِصْبَة لا يَنْفُدُ مَعِين مَنْبَعِها على الدّوام ولا يمكن لأيّ حصار إعلامي أو تكنولوجي أو أخلاقي أن يحدّ من جذْوَتِهَا.

لِنَتَطَرّق إلى الشّهادة المُهمّة التي يُدلي بها أحد الشّخوص الذِي تجَاوز، دُون تَحدٍّ أَوَ ادّعَاء، التَّصْنيفات والأحكام الأخلاقيّة السّائدة. محرز شابٌ عادي كثيراً ما تراهُ، نهارا، يتجوّل على متن درّاجته في حيّه الشّعبي. لَيْلاً، يتحَوّلُ إلى راقصة في «الكافي شانطا». هذه الثّنائيّة الجنسيّة التي تَسِمُ هويّته المزدوجة تريحه وتمكّنه من هذا التّوازن الحيوي الذي ناغم بين المَنْحَيَيْنِ، الذكروي والأنثوي. وحين يمهُرُ في رَصْفِ مجموعة من القلال يثبّتها متوازنة فوق رأسه، فتِلْكَ المَهارة لا تُحيل على حذق الفنّان المتمكّن فقط وإنّما أيضاً على هويّته الحميميّة.

لإِبراز هذه الرّقّة التي تَسِمُ هذا العالم الرّجولي، أصاب هشام بن عمّار في اختيار امرأة أجنبيّة كمديرة تصوير. لا شكّ أن «آنْ كلُوسِيه» (Anne Closset) وهي بلجيكيّة، قد ساهمت بقسط كبير في التّمثّل الدّقيق والسّلس لتموّجات ونبرات التّلقائيّة والصّدق والفكاهة التي يَعْبِقُ بها «رايس البحار». في هذا الصّدد يقول هشام بن عمّار: «بعد الانتهاء من تصوير الفيلم، تبيّن لي أن اختياري لـ«آن كلوسيه» لتصوير كونا

رجوليّا لم يكن اختيارا مجانيّا ولا بريئا. لقد صوّرت هذه المرأة عالم صيّادي السّمك بحسّ سخيّ ومرهف لا يمكن أن تمتلكه إلا الأنثى. لقد أحدث، في مدينة «سيدي داود»، حضور «آن كلوسيه»ردود أفعالٍ جِدُّ إيجَابِيّة، مُبْطِلاً كُلَّ تَخوُّفاتي. فلقد كنتُ أَخْشَى أن يتسبّب وجُودها فِي خلق حاجز يعيق تلقائيّة المُصَوِّرِين وربّما يكبّل رغبتهم الفيّاضة في الحديث. لكنّ العكس هو الذي حدث تماما».

إنّ المخيال الجمَاعي لأناس يَتَهَدَّدهم الخطر، هو مخيال ثري المنبع، مُفعم بالاحتمالات لأنّه مسكون بالأساطير والخرافات التي هي مُكوّن من مُكوّنات الحكاية الميثولوجيّة. إنّ العشّاق الذين ذَهب بِلُبِّهِمْ عشْقُهُم، هم من صنف الشّاذين عن القاعدة، مِزَاجًا، وميُولا وَمَوْهِبَةً. فِي شريط «كَافي شانطا» نشاهد، من خلال لقطة قريبة، القارع على «الدّربوكة»، «زبيّر»، يحتضن آلته بشغف الضارع والمعجب والمعترف لها بفضلها عليه. يقول زبيّر: «في الماضي، كُنْتُ كُلَّمَا قُمتُ بأداء عزف منفرد، أَخْتُمُ متوجّها بالشّكر لـ«دربوكتي» التي مَنَّتْ عَلَيَّ بهذا الفضل،مُقَبِّلاً إِيَّاهَا، معزّة وعرفانا. وعند نهاية السّهرة، أفرج ساقيّ، وَأَضَعُهَا لتنفجر، وتنقصف بينهُمَا. كنْتُ أَتَوَخّى هذا السّلوك بمثابة التّعويذة لأتلافى الأذى الذي قد يُصيبُني من جرّاء عينٍ قد تكون أبصرتني فحسدتني».

فبالنّسبة إلى هؤلاء الفنّانين، الشّيء الذي مَنَحَ لوجودهم معنى هو الْتِصَاقُهُم الحميمي بفنّهم التصاقًا مصيريّاً، هذا الفنّ الذي أكسبهم كرامة وشرف الذّوات الحُرَّة الأبيّة. في شريط «رايس الأبحار»، يُمَاثل البحّار الشّاب بين حوتة التنّ والغادة التي دبّت في جسدها الحُمّى الشّبقيّة والشّهوة الجنسيّة، فأَخَذَ يراودها على نفسه كما انبرت، هي تراوده على نفسها. إنّ مَغْنَم الصيّاد هُوَ قلب سمكة التنّ المفعم بالدّم النّاصع الذي يقع عرضه على أرضيّة الباخرة، فتضلّ الأعين

تَرْمُقُه، تتّبع النّبض والإيقاع على نحوٍ يأسرها ويثيرها.

إنّ المخيال الأسطوري حاضر بكثافة في شريط «رايس الأبحار»، منه تنبع عقيدة الصّيّادين وَأَيْضًا حَمَاسهم، تَعَبُّدِهُمْ، صَلَوَاتهم، وخروجهم عن طورهم، كما يبيّنه المشهد الذي نرى من خلاله أحد البحّارة، وهو يَبْتَهِلُ، داخل ضريح، أَقْدَس القدّيسين، «سيدي داود»، أن يَمُنَّ عليه بالصّيد الوافر. صيّاد سمك التنّ هو آخر من يتولّى نقل الإرث الحكائي الميثولوجي للجيل الذي سَيَعْقُبُهُ. إنّ المتاهة التي يبْحُر فيها سمك التنّ في شكل طوابير ضخمة هي شبيهة بتلك التّقنية التي تنطبق على طريقة تَنْشِئَةِ الخرفان. هي تختزل وتكثّف كلّ معاني المغامرة الشّاقّة التي يقوم بها البطل الأسطوري بَحْثًا عن شعر التّيس أو جزّة الكبش الخرافي، المذهّب. وحتّى طريقة الإجهاز فهيَ تَتِمُّ على نحو سريع وفجئي كالمتربّص بفريسته، هي أيضًا تتنزّل ضمن سياق مخيالي مماثلا لطقوس مصارعة الثّيران.

في شريطي «كافي شانطا» و«رايس الأبحار»، يتجلّى الواقع على نحو من الكثافة، عامرًا، متحفّزًا. إنّ أخطر ما يهدّد الشّريط الوثائقي هو الوقوع في حبائل التّلقائيّة، ونعني به ترك الكاميرا تصوّر وتتحرّك على هواها دون ضابط يُحدّد تَوَجُّهَهَا، أو الإمعان فِي اللّقطات العريضة التي تتسبّب رُبَّمَا في إحداث الفجوة بين المصوِّرين والمُصَوَّرِين. لذا، يستوجب التّدقيق المُتْقِنُ في كيفيّة سلّم اللّقطات واختيار زوايا النّظر والمكان الذي تُوضعُ فيه الكاميرا. كما تَسْتَدْعِي عملية التّصوير التّريّث المتأنّي الصّائب حتّى يتسنّى التقاط رعشة الرّغبة، واصطياد الضّحكة العامرة بالجنون التي يفوه شذاها عبر مناظر الطّبيعة البهيجة أو من خلال تضاريس السّياق البيئي الخلاّب. ومن هذه الوجهة بالذّات، فإنّ شريط «رايس الأبحار»، فيما يَقْتَرِنُ بِبِنْيَتِهِ الدّراميّة

وإيقاع وتيرته والتّشذيب والتّكثيف والتّخييل الذي يميّزه، يبدو أكثر متانةً وسحراً من شريط «كافي شانطا».

«شُفْت النّجُوم في القايْلَــة»

أَخْرَجَ هشام بن عمّار شريطه الوَثَائِقِي الثَّالِث «شُفْت النّجُوم فِي القَايْلَة» سَنَة 2006. إِنَّهُ لأَمْرٌ يسُرُّ حينَ يَتَمَكَّنُ مُخْرِج تُونسِيّ مُتَمَكِّن وَمَوْهُوب، رَغْمَ مَا يَعْتَرِضُهُ من صُعُوبات تَمْوِيلِيّة، مِنْ إنجاز أعمال تَأْخُذُ بِمَجَامع الأَلْبَاب لِمَا تَتَمَيَّزُ بِهِ مِنْ تَطَرُّق سَلس وَرَائِق لِجُزْئِيَّات الوَاقع اليَوْمِي المَعِيشِي. وَعِوَضَ أَن يَنْزَلِقَ فَنُّهُ السِّينَمَائِي فِي مَآزق الثُّنَائِيَّة المُزدوِجَة من صنف وَاقع/ خَيَال، ذَاتِيَّة/ موضوعِيَّة، فهو يَسْلُكُ دَرْبًا آخر مُغايرًا، يَكْتَشِفُ الوَاقِعَ على نَحْوٍ يصبح الواقِعُ، هو نفسُهُ، مَصْدَرَ إِلهام الخيال وثرائه ومَنْبَع الطّرفَة السَّرْدِيَّة. هذا الاختيار ينمُّ عَنْ مَسْعًى مِعْطَاء، يرفضُ التّوَجُّهَ الوَعْظِي، الإِرْشَادِي الذي يسُودُ، عَادَةً، بَيْنَ مُخْرِجِينَ سِينَمَائِيِّين يَتَقَمَّصُون دَوْر الموجّهين المُتَيَقِّظين الفطنين حَيَالَ جَمَاعَات أَوْ أَفْرادٍ يَقَعُ تصويرهم وَهُمْ فِي وضع الذين يتلقّون أَوَامر وَيَمْتثلون لمشِيئَة المخرج. كَمَا أَنَّ هُنَالِكَ خِصْلَةٌ أخرى تُمَيِّز أَفْلاَمه أَلاَ وَهِيَ تِلْكَ المُتَمَثِّلَة في هذا الوفاء لِمَاهِيَّة الفنّ السّينمائيّ وَأُصُوله مِثْلَمَا يَتَجَسَّدُ ذَلِكَ فِي المُوْنتَاج وَالإِيقَاع وَالتَّعَامل السّلس المشرق مَع المُصَوِّرِين.

يستحضر «شُفْت النّجُوم فِي القَايْلَة» الذِي يدُومُ مَا يُنَاهز الثّمانين دقيقة ذكرى نفر من الملاكمين التّونسيّين تركُوا بَصَمَاتهم الخاصّة على صفحات من هذه «الرّياضة النّبيلة» أمثال «صالح كرّاش»، «رزقي بن صالح»، «فيكتور يونغ بيراز»، «الهادي التّيجاني»، «الصادق عمران»، «إبراهيم المحواشي»، «البشير المنُّوبي»، «الطاهر بلحسن» «الهادي بلخير»، «زَلّبَانِي»، «فتحي الميساوي» وآخرون. ومن خلال مَا اتَّسَمَ به مسَارُهُمْ من تقلّبات وهزّات،

تُرْسَمُ صُورةُ تاريخ تونس السّياسي والاجتماعي، فيبدو معروضا على الشّاشة لتتملاّهُ أنظَارُنَا منذ سنة 1911، أي السَّنَة التِي بَرَزَ فِيهَا «صالح كراش»، أوّل ملاكم تونسي، حتّى يومنا هذا. وقد بدأ الشّروع في تصوير هذا الفيلم خِلاَل شهر جوان 2003، وتطلّب مجهودا مُضْنٍ من تجميع الوثائق والشّواهد، والبحث والتّقصّي. وَمِمَّا زاد الأمْر تعقيدًا، هُوَ اضْمحلال آثار بعض الملاكمين الذِينَ انْسَحبُوا من السَّاحة وَغَابُوا كُلِّيّاً عَنِ الأَنْظَار. وقد تَمَّ تَصْوِير هَذَا الشَّرِيط فِي ثَلاَثَةِ بُلْدَانٍ هي تونس وفرنسا وكَنَدَا.

جُرْح العين وَنَزِيفهَا

يُفتَتَحُ الفيلم بِمَشْهَد تُفْحَصُ خلاله عين «الرّزقي بن صَالح» المُصَابَة. ها قد انْحَصَرَ جَسَد هَذَا المُلاَكِم المُهَاب في عضو معطُوب تَعَطَّلَ عن أداء وظيفته، تَتَوَلَّى طَبِيبَة فَحْصَهُ على ضوء منوَارٍ ساطِعٍ. يُصَوِّرُ المُخْرِج هَذِهِ اللَّحْظَة المُؤَثّرَة مِنْ خِلاَل لَقْطَة كَبِيرَة تؤكّد على زَوَال وهج الجِسْم وَخفْتَان ضِيَاء الحَوَاسّ. يَعِيشُ كُلّ رِيَاضِيّ تُدَاهِمُهُ المَتَاعِب الصّحِّيَّة المُتَتَالِيَة وَتُرْهِقُهُ تَقَلُّبَات الحَيَاة المُجْحِفَة وَيُحَاصِرُهُ سُوء البَخْت مِنْ كُلّ جَانب، بِكَثِير مِنَ التَّحَسُّر عَلَى أَيَّام المَاضِي المَجِيدَة وَعَنْ صَوْلاَت وَجَوْلاَت الجَسَد اليَافع، المُمْتَلِئ حَيَوِيَّة فَيَّاضَة.

يَحْتَاجُ المُلاَكِم، فَوْقَ رُكْح الحَلَبَة، خَاصَّة إِلَى يَدَيْه، وَإِلَى رِجْلَيْه، وَلَكِنْ، أَيْضًا، إِلَى عَيْنَيْه،



...نَرَى أَيْضًا شَابا مُنْشَدًا إِلَى كَبْش أَسْود قَدْ بدا عليه الحزن وخَفتَ بريق الضّوء في عينَيه. إنّ ثَبات اللّقطة التي تصوّره في حالة مِن الإعياء، تائه، ضائع، هي في ثباتها ذاك، تُبرزُ بنحو جلي عَذاب حَيَوَان أَلِيف حَوَّله سِرْبٌ من المُتَرَاهنين إلى أدَاة حربيّة رخيصة...

وَإِلَى نَظَرِهِ الحَادّ الوَقَّاد الشَّبِيه بِنَظَرِ النِّسْر. لاَ يَتَفَوَّهُ «الرّزْقِي بن صَالح» بِأَيَّةِ كَلِمَة وَلاَ يَشْتَكِي مِنْ أَيِّ شَيْءٍ وَكَأَنَّهُ رَاضٍ بِقدرِهِ وَمُدْرِك أَنَّ لِكُلِّ زَمَن مَرْحَلَته وَأَنَّ رَبِيع الشَّبَاب لَنْ يَعُود أَبَدًا. لَكِنّ خَفَقَان عَيْنه المَجْرُوحَة وَهِيَ تَخْضَع لِفَحْص طِبِّيّ دَقِيق تَخْتَزِلُ كُلّ عَذَابَات كَائِن بَشَرِيّ فَقَدَ بَرِيقه وَلَمْ يُحَصِّن نَفسه بِمَا فِيهِ الكِفَايَة ضِدَّ الفَقْر وَصُعُوبَات الحَيَاة المُتَعَدِّدَة.

لَمْ تَعُد المُلاَكَمَة لاَ فَنّاً وَلاَ تَأْصِيلاً لِلْكِيَان وَلاَ التَّحَدِّي الأَمْثَل بِالنِّسْبَة إِلَى أَطْفَال العَائِلاَت الفَقِيرَة الذين يُرِيدُونَ شَقّ طَرِيقهم فِي الحَيَاة. تَعِيشُ المُلاَكَمَة التُّونسِيَّة، حَالِيّاً، أَحْلَك فَتَرَاتِهَا بَعْدَمَا كَانَتْ فِي الصَّدَارَة عَلَى المُسْتَوَى الإِفْرِيقِي وَالعَرَبِي. أَغْلَب مُلاَكِمِي الأَمْس يَعِيشُونَ اليَوْم عَلَى هَامِش مُجْتَمَعِهِمْ وَهُمْ يُتَابِعُونَ لِقَاءَات فُرْجَوِيَّة وَقَع اسْتِنْسَاخُهَا من رِيَاضَة المُلاَكَمَة.

خِلاَلَ حِصَّة نطَاح للأَكْبَاش، نشاهد «الرّزقي بن صالح»، وهو واقف، ووجهه تحجبه نظّارات سوداء، قرب حَشْدٍ من النَّاس المُتَجَمْهِرين وهُمْ يَصِيحُون وَيَهْتِفُون، محرّضين «أَبْطَال» الأَحْيَاء الشَّعْبِيَّة على القبول بالمجابهة القاسية. وعند نهاية المَعْرَكَة، يَلْتَفّ «الرّزقي»، مُتَدَثِّرًا في معطفه الفضفاض ويغادر المكَان، صامتًا، وكأَنَّهُ رَجُلٌ ضَرِيرٌ قادِم مِنْ قَارّة أُخْرَى. نَرَى أَيْضًا شَابّ مُنْشَدٌّ إِلَى كَبْشٍ أَسْود قَدْ بدا عليه الحزن وخَفتَ بريق الضّوء في عينيه. إنّ ثبات اللّقطة التي تصوّره في حالة من الإعياء، تائه، ضائع، هي في ثباتها ذاك، تُبرزُ بنحوٍ جلي عَذَاب حَيَوَان أَلِيف حَوَّلَه سِرْبٌ من المُتَرَاهنين إلى أداة حربيّة رخيصة.

يجيد هشام بن عمّار فنّ «البُورتريه» أي لديه تلك القدرة الفائقة فِي رسم ملامح شخصيّة طريفة ينتشِلهَا من «زبَالة» التّاريخ والمُجتمع ويضَعها في إطار ملائم لكي تُشعّ من جديد ويعود لها نبض الحياة ولو لدقائق معْدُودات. يصوّر المخرج شابّاً في الثّلاثين من عمره،



..."الصّادق عمران"، بنَظَرِه الحالم، الغائم، وبوجهه الصّبوح، المَصْقُول كأنّه منحُوتٌ فِي الصّخر، وهو يَتَربّع عرش المُلاَكَمَة فِي تُونس وفرنسا خلال الخَمْسِينَات...

يُلقَّب بـ«الزَّلاباني»، وهو ملاكم سطع نجمه بعض الوقت لكنّه سُرْعَان ما انحدر إلى أسفل السّافلين. أَضْحَى مُتَشَرِّدًا ومُدْمِنًا على مُعَاقَرَة الخمر. في مشهد مؤثّر، نرى «زَلَبَانِي» في زيٍّ رِيَاضِي، أبيض اللّون، وهو يتمرّنُ. وإذا كانت ضرباتُ جُمْعُ يَدَيْه تَبْدُو ثَابِتَة، عند التّشديد، فإنّ رجليه الاثنتين، يَعْتَرِيهُمَا التّرنّح والثّقل. ومن جرّاء حَرْبِهِ الخَاسِرَة ضِدَّ الزّمن، ينفجر باكيًا، مُنْتَحِبًا، وهو متيقّنٌ أنّه أَهْدَرَ حياتهُ سُدًى، وَأَنَّهُ ليس ثمّة أَيَّةَ معجزة قادرة على إنقاذه من المصير الذي تردّى فيه. تَتْلُو هَذِهِ الصُّور شَذَرَات لِبُورْتريه ملاكم آخر وَهوَ «الطَّاهر بلحسن» الذي هُزِمَ بِالضَّرْبَة القَاضِيَة مُنْذُ الثَّوَانِي الأُولَى لِلْمُقَابَلَة الدّولِيَّة المُرْتَقَبَة التِي جَمَعَتْهُ فِي تُونس خلال شهر فِيفرِي من سنة 1974 بـ«دافيد بواسون»، الملاكم الغيني: نَرَاهُ مُتَسَمِّرًا في مكانه، مُستَنِدًا إلى حبال الحلبة، كامدَ الوجه وهو يَتَنَفَّسُ بصعوبة.

إنّ النُّدُوب التي خَلَّفَهَا الماضي، مهما كانت غَائِرَةً، تَظَلُّ شاهدًا على رجولة كائِنٍ كانَ شامخًا ومُهابا. أن تخُوضَ غمار الملاكمة، يَعْنِي أن تمْضِي إلى الأَقَاصِي، وأن تتلافى خاصّة الغشّ. بَصَمَات الجُرُوح التِي تكَبَّدَها حَاجب العين، أو الفمّ أَو الخَدّ، وَالتِي يظهرها مُلاَكِمٌ شَيخ، لعدسة الكاميرا، هي جميعها حَصَادٌ ثمين جَنَاهُ أُنَاسٌ على طول مسيرةٍ نضاليّة لم تعرف الحسابات وَالمُسَاوَمَات. ولكن مَا

تَأْسَى له النّفس، هُوَ ذلك الاستنزاف الجَسَدِي الذي تسارعت وتيرتهُ جَرَّاءَ الظّروف الحياتيّة المُضْنِيَة. لم يَكُنْ يَسِيرًا بِالنِّسْبَة إِلَى هِشَام بن عمّار أن يُخْرِجَ هذه الدَّيْنَاصُورَات البَشَرِيَّة من جُحُورها، أَنْ يحثّها على العودة إلى الماضي للإدْلاءِ بِشَهَادَاتِهَا. الملاكم الذي نُشاهده، مَثَلاً، يدخُلُ رحاب كَنِيسَةٍ قديمة تحوّلت إلى قاعة رِيَاضِيَّة لِلْمُلاَكِمِين الشُّبَّان، أَصْبَحَ مُقْعَدًا، وهو على وعْيٍ تَامٍّ بِأَنَّهُ بعد مُثُوله أمام عدسة الكاميرا، سوف يَعُود يَقِينًا إلى نفسه وحيدًا مستوحشًا، غَرِيبًا أَكْثَر من أَيّ وَقْتٍ مَضَى.

إِنَّ اللَّوْحَةَ التِي يَرْسُمُهَا هِشَام بن عَمَّار لِهَؤُلاء الملاكِمِين الذين اخْتَرَقُوا زَمَانَهُمْ، وَكَأَنَّهُم شُهُبٌ أَبْرَقَتْ في سماء المَجْد البُطُولِي، ليست لَوْحَة قَاتِمَة ولا هي مُشْرِقَة. إنّه يكفي القول بأنّ هؤلاء الرّياضيّين الذين لمْ يَحْسِبُوا لتقلّبات الدّهر أيّ حساب، هم يُلَقِّنُونَنَا دَرْسًا يتعلّق بالاحتياط من ظروف الدّهر المتغيّرة ومن التحوّلات التي



...فِي مدينة "مونتريال"، مدينة الثّلوج، يبدو الميسَاوِي في وضع المهاجر المغترب الذِي قَطَع صِلته، اخِتيَارِيًا أَوْ غَصْبًا، بوطنه الأمّ...

تطْرَأُ على الجسد البَشَرِي. حياة هؤلاء الذين هم أبطال المعاناة والتَّحَدِّيَات، تُعَلِّمُنَا أنّ المرور من الوَسَامَة إلى الدّمامة ومن المَجْد إلى المهانة يمكن أن يجدّ ويحدث في أيّ لحظة من لحظات العمر. إنّ الصّور المُأَرْشَفَة المقترنة بهذا السّياق هي صور تأخذ بمجامع القلوب، لأنّها تحيل على سنوات الشّباب الجميلة المشرقة لهؤلاء الرّياضيّين. فهذا «الصّادق عمران»، بِنَظَرِهِ



..."إبراهيم المحواشي" الذي تتّصف لَكَمَاته وَتَحَرُّكَاته على الحلبة بالأناقة واللّطافة، فهو من الوسامة وَالجَاذِبِيَّة حتّى لكأنّ جماله جمالُ "أُنْثَى" أو "إِلَـه"...

الحالم، الغائم، وبوجهه الصّبوح، المَصْقُول كأنّه منْحُوتٌ فِي الصّخر، وهو يَتَرَبَّع عرش المُلاَكَمَة فِي تُونس وفرنسا خلال الخَمْسِينَات. هَذَا «إبراهيم المحواشي» الذي تتّصف لَكَمَاته وَتَحَرُّكَاته على الحلبة بالأناقة واللّطافة، فهو من الوسامة وَالجَاذِبِيَّة حتّى لكأنّ جماله جمالُ «أُنْثَى» أو «إِلَه»، كَمَا يُقَال فِي الفِيلم.

إذا كان العديد من الملاكمين لم يحسنوا إدارة حياتهم، فتحوّلوا، تحت ضغط الحاجة، إلى أصحاب دكاكين تجاريّة، وإلى عُمَّال حِدَادَة، وَإِلَى مِيكَانِيكِيّ سيّارات أو حتّى إلى تجّار مُتَحَوِّلِين، فإنّه ثمّة منهم من تلافى ضَنك الحَيَاة وَقَسَاوَتها. إنّ المشَاهد التِي يُخُصِّصُهَا المُخْرِج «لفتحي الميسَاوِي» الذي تحصّل على الميداليّة البرونزيّة في دورة أطلنطا للألعاب الأولمبيّة سنة 1996، مَشَاهد أَسَاسِيَّة لأَنَّهَا تُدْخِلُ على قَتَامَةِ اللّوحة المرسومة للملاكمين بعض الفروقات لِتُلَطِّفَ من أبعادها المُحْزِنَة. فثمّة إشارة إلى النّجاح النّسبي الذي قد يحقّقه الرّياضي في حياته الماديّة. بَعد تَأَلُّقه فِي «الأُولَمْبيَاد» استقرَّ «فتحي الميساوي» بِكَنَدَا. أكان واقفًا أو على مَتْنِ سيّارته، مُتَنَقِّلاً للتَّبَضُّع فِي الأسواق، أو مَازِحًا مَعَ المُخرج، فإنّه يَظْهَرُ في هيئة الرّجل -

الشّابّ السّعِيد الذي يتمتّع بوضْع عائِلِي مربح. لكنّ الغُرْبَة هِي الغربة. فمَهْمَا ترَاءَى لَنَا مرتَاحًا في المهجر، فإنّه دومًا هنالك نبرة من الحُزْن تَتَخَلَّلُ صوته أو كلمة من كَلِمَاته أَوْ وَمْضَة من الأَلَم تشُقُّ نظره. فِي مدينة «مونتريال»، مدينة الثّلوج، يبدو المِيسَاوِي في وضع المهاجر المغترب الذِي قَطَع صِلَته، اخِتيَارِيًّا أَوْ غَضْبًا، بوطَنه الأمّ. فهو عندما يذكر أيّامه الخوالي فِي بلده تونس، فإنّه يَذْكُرُ تلك الحِقْبَة بشيْء من البرودة والمسافة وكأنّ الأمر بالنّسبة إليه هو عبارة عن صفحة ماضية طُوِيَتْ، وإلى الأبد. حيَال هذا الرّياضي الذي يبدو على عَجَلَةٍ من أمره، فإنّ المخرج يظلّ ينأى عنه ويقترب وَكَأَنَّهُ لاَ يُرِيدُ أَنْ يَكُونَ ضَيْفًا ثَقِيلاً عَلَيْه.

التَّارِيــخ المُــوَازِي

يمكن كِتَابة أَو تصوير تاريخ بلد من البلدان بطريقة غير مباشرة، وذلك بعرض مآثره في ميدان الرّياضة، سواء شَمَلَ الأمرُ الأفراد أو المجموعات. وهو ما دأب على تسْمِيَتِهِ «ماركو فرّو» (Marc Ferro) «بالتّاريخ الموازي» (Histoire parellèle). وحتّى يتسنّى فعل ذلك، فإنّ الأمْر يستوجب التّحقيق والتّوثيق. غَيْرَ أَنّ العديد من الملاكمين التّونسيّين الذين كانوا رُوَّادًا، قضَوْا نحْبهم مجهولين ومنسيّين ولا أحد تقريبا ما زال يحتفظ بمآثرهم في ذاكرته. نشاهد، في لقطة رائعة أخّاذة، امتزج فيها المنحى التّراجيدي بالكوميدي، اثنين من الملاكمين القُدامى وهما بصدد البحث عن قبر «صالح قراش»، بإحدى



..."كراش". كان مديد القامة كأنّه فرعون، وله شارب مهيب، وهيئة جليلة...

المقابر التي غزتها الأعشاب الطّفيليّة. يقول أحدهم: «ألاَ يكون هذا قبرهُ؟» فيُجيبه صديقه: «لا ليس هذا. «كراش». كان مديد القامة كأنّه فرعون، وله شارب مهيب، وهيئة جليلة. هذا القبر صغير لا يتّسع لضخامة جُثَّتِه». هذا المشهد يُشِير إلى وظيفة من وظَائف الشّريط الوثائقي الأساسيّة: إنّها تتمثّل في التّصدّي للنّسيان. «ليس ثمّة حاضرٌ، ما الحاضر سوى الذّاكرة». هذا ما يقوله «ما نوال دي أوليفيرا» (Manuel De Oliveira)، السّينمائي البرتغالي الشّهير.

تُمثّل صور بعض الملاكمين الأَلْبُوم الحيّ لتونس المُتنوّعة اثنيّاً ودينيّاً. إنّ «فيكتور يونغ بيراز» هو أهمّ ملاكم تونسي برز خلال فترة الثّلاثينات، وقع إبعاده سنة 1943، ونقل من قبل النّازيّين إلى مخيّم «أوشويتز» (Auchwiz). إنّه رمز تونس التي تتّسع رحابة فضاءها إلى كلّ مُوَاطني العالم. إنّ المشاهد التي خصّ بها المخرج أفراد عائلة «برامي» المتكوّنة من

TUNIS 1911 - AUSCHWITZ 1945

VICTOR YOUNG PEREZ

UN FILM DE STEVE SUISSA

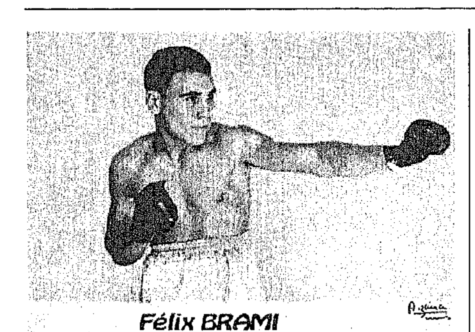
SCÉNARIO DE STEPHANE CABEL ET STEVE SUISSA

... تُمثّل صور بعض الملاكمين الأَلْبُوم الحيّ لتونس المُتَنوّعة اثنيّا ودينيّا. إنّ "فيكتور يونغ بيراز" هو أهمّ ملاكم تونسي برز خلال فترة الثّلاثينات، وقع إبعاده سنة **1943**، ونقل من قبل النّازيّين إلى مخيّم "أوشويتز" (**Auchwiz**). إنّه رمز تونس التي تتّسع رحابة فضاءها إلى كلّ مُوَاطني العالم...

الأب، والأمّ وابنيهما، هي مشاهد ممتعة. نُشاهدُ ربّ العائلة متحلّقا حول المائدة، قويّاً، نشيطا، متين البنية، وهو يشرح بعناد العارفين إلى ابنيه

الاثنين، أُصُول الملاكمة وقوانينها، وكأنّه ما زال يحافظ على شغفه وولعِهِ بهذه الرّياضة التي سبق أن مارسها لكسب القوت. أهمّ نضال خاضه هو ذاك الذي تمثّل في رفضه المتاجرة والمساومة، وأيضاً رفضه «للعقليّة الانبطاحيّة»، كما يقول.

إنّ المقابلات التي أجراها الملاكمون التّونسيّون مع نظرائهم الفرنسيّين تخطّت الإطار الرّياضي لتتحوّل إلى صفحات مأثورة من تاريخ مسيرة بلدٍ كان يُناضل من أجل الإحراز على استقلاله. فَالهادي التّيجاني الذين يطلقون عليه كُنْيَة «الرّشَاشَة» كان يخوض مقابلاته بباريس خلال سنة 1951، أي مزامنا للفترة التي انطلقت فيها شرارة معركة التّحرير ضدّ المحتل الفرنسي. والصّادق عمران الذي انتصر، سنة 1962 بباريس، على نظيره «موريس أوزال» بطل فرنسا، رَفَضَ رَفْضًا قَطْعِيّاً التّجَنّس. ما كان يهمّه، قبل كلّ شيء، هو رَفْع راية تونس عاليَةً، خفّاقةً



..."برامي"... أهمّ نضال خاضه هو ذاك الذي تمثّل في رفضه المتاجرة والمساومة، وأيضا رفضه "للعقليّة الانبطاحيّة"...

وذلك حسبما صرّحت به زوجته الفرنسيّة خلال الشّهادة التي أَدْلَتْ بها.

تَسْمُو الأخلاقيّات الرياضيّة عن الأحقاد والضّغائن وَتَتَجَاوَزُهَا. فالتّسامح بين أعداء الأمس أَمْرٌ مرغوب فيه ومستحبّ وممكن. إنّ أوّل خاطرةً جَالت بذهن «الصّادق عمران»، وهو في غَمْرَة فرحه العارم، عند انتصاره الباريسي، كان يتمثّل في شقّ صفوف الجموع الغفيرة المحتشدة حوله، عند حلبة الصّراع، تُهنّئه،

والانحناء على منافسه «موريس أوزال» المُلْقَى أَرْضًا، يُعانِقُهُ وَكَأَنَّهُ أَخٌ له. في أسوإِ اللّحظات التي تشهدُ تفاقم مشاعر البغضاء والعداوة، تبقى الرّياضة تلك اللّغة الكونيّة القادرة على رفع حواجز التّفرقة وكسرها. كما تبقى الحاضن الأساسي للقيم الإنسانيّة المثلى التي تقترن بالشّرف والصّدق والاستقامة والنّبل والشّهامة. إنّ أولئك الملاكمين الذين كانوا في الثّلاثينات يُنعَتُون بِـ«قطّاع الطّرق» أو بِـ«قَرَاصِنَة العنف» أو بِـ«السّوقيّين» كانوا مثال المَحَبَّة وَالطِّيبَة، على الحلبة وفي الحياة.

شريط «كافي شانطَا» يُوَجِّهُ تحيّة إِكْبَارٍ وإجلال وتقدير لفنّانين مترحّلين، يظلّون يتنقّلون من فضاء طَرَبٍ وَغناء إلى آخر، سواء منهم الرّجال أو النّساء. في شريط «رايس الأبحار»، تَحْتَشِدُ فَضَاءات التّصوير بأَفْرَادٍ من كلّ الشّرائح العُمْرِيَّة، شُبّان مُنتشون بحيويّتهم، وآخرون تَقَدَّمَ بهم العُمُر، فرزحوا تحت عِبْءِ الزّمن وَالأمراض. يتمَحْوَرُ شريط «ريت النّجوم في القايلة» حَوْلَ «أَبْطَال» حَلَبَة المُلاَكَمَة، ولكن موازيًا لذلك، فإنّ الشّهادات المُدْلَى بِهَا تَشْمَلُ أَيْضًا زَوْجَاتُهُمْ، حَتَّى يَتَسَنَّى الكَشْف عن المَسَارَيْن. ومن هذه الوجهَةِ، فهوَ مُفْعَمٌ بالعطف والودّ وبتحيّة عرفان لجميل المرأة وَفَضْلِهَا. إنّ المَرْأَةَ وَسِيطٌ رُسُولِي يُضْفِي على النَّمَاذج البشريّة المرسومة جرعة من الدّعابة والمزاح اللّعوب. ضمن سياقاتٍ أُخْرَى، تَلْعَبُ المرأة دور الملطّف والمسكّن، فهي تلجأ إلى الصّمت، كعلامة عن رفضها لكلّ أنواع التّطرّف والتوتّر، كما تفعل ربّة عائلة «البرامي» التي تُخَفِّفُ من وتيرة التّصادم الذي قد يحدث بين أفراد عشيرتها الصّغيرة كلّما اقترن الأمر بقضيّة الملاكمة. وإذا امتنعَ أَحَدُ المُلاَكِمِين بإدلاء بشهاداته لسبب أو لآخر، فإنّ زوجته هي التي تَنُوبُهُ: «زَوْجِي الذي قدّم الكثير لبلدِهِ ورفض أو يُساوم بجنسيّته لم يتحصّل حتّى على جراية عمريّة لمّا أُحيل على المعاش». هذا القول جاء

على لسان زوجة الصّادق عمران وقد انتابت صوتها مسحة من المرارة.

ولا شَكَّ أنّ ما سرده فاروق الدهماني، وهو ملاكم من الدّرجة الثّانية، يبرز على نحو جليّ لإخلاص والوفاء والتّفاني الذي تحلّت به بعض النّسوة اللاّتي آزرن رفاقهنّ عند لحظات الشدّة. «فاروق» الرجل القويّ الجسم، الممتلئ عافيةً، ذي البشرة السّمراء، يتذكّر تلك الفترة العصيبة، خلال سنوات السّتّينات، حين كان بمدينة مرسيليا بصدد السّعي إلى احتراف مهنة الملاكمة.

«سافرت إلى فرنسا والمال يعوزني ولم يكن ثمّة مِمَّن أستطيع أنْ أُعَوِّل عليه. إنّ المحنة التي عانيتها إبَّانَ إقامتي تعزّ عن الوصف. غير أنّ الحظّ ابتسم لي في ذلك اليوم الذي تعرّفْتُ فيه على امرأة فرنسيّة حَدْبَاء تفتقدُ إلى الرّشَاقة والجمال. هي هكذا في نظر الآخرين. ولكنّها سرعان ما تحوّلت، بالنّسبة إلي، إلى «آليس في بلاد العجائب». كان الواحد منّا يهيم بالآخر عِشْقًا. لقد أعانتني بحقّ وكانت نِعْمَ الخليلة».

بين المُسْوَدَّة وَالنُّسْخَة النَّظيفة

كُلَّمَا شاهدنا أحد أفلام هشام بن عمّار، إلاّ وخامرتنا نَفْس الأَسْئِلة: إلى أيِّ حِيَلٍ يلتجئُ، حتّى يُضْفِي عَلَى شُخُوصِهِ كلّ هَذَا العُمْق وهذه الفطنة وهذا الذّكاء الذي يُمَيِّزُهم؟ إِلَى أَيِّ طقوس يُخضعهم حتّى يُكْسِبَهُم المهارة المَطْلُوبَة لتأدية أدوارهم، ويدفعهم إلى الإفصاح عمَّا يختلج ذاتهم الحميمة المُتَوَجِّعَة؟ أيّ أسلوبٍ يتوخّاهُ حتّى يَحْمل المتردّدين منهم على القبول بالمثول أمام الكاميرا، حسب الطّريقة التي يريد بِها صَوْغَ الواقع وتأويله؟

يتطلّب الفيلم الوثائقي تجزئة صارمة وبنْية سردية محكمة الصّياغة والتّشكيل، مشذّبة للزوائد ونابذة للثّرثرة. يبقي المخرج على ما هو أساسي ومهمّ، أي ما يتجاوب وينسجم مع

البنية التّوليفيّة الإجماليّة التي تَصْهَرُ العمل في كلّ يوحّده ويكسبه نغمة تنسحب على كامل أجزائه. إنّ المخرج السّينمائي الذي ينزع منزَعًا توثيقيّا يظلّ يتلمّس عمله كالضّرير، رافضا التصوّرات الذّهنيّة الجاهزة مسبقا، تنمو فكرة الفيلم وتتبلور وتيرته وإيقاعه شيئاً فشيئاً عند عمليّة التّصوير والاكتواء بدرجة حرارة الواقع والشّخصيّات. فمن خلال عمليّة تبادل الحوار، تَكْتَسِبُ الشَّخْصِيَّة أَبْعَادها لكي تصبح أكثر واقعيّة ممّا هي في الواقع وأكثر إيهامًا به وبعدًا عنه. يمكن الحديث عن سينما هشام بن عمار الوثائقيّة لا فحسب من خلال ما تُبْقِيه وتحتفظ به وإنّما أيضاً من خلال ما تحْذفه وَتُقْصِيه. أليست «المُسْوَدَّات»، في بعض الأحيان، أفصح وَأَبْلَغ من نسخة الفيلم النهائيّة ؟

إنّ ما يفضي على أفلامه هذا التّوهّج الحَيَوِي هو بالأساس غياب مهابة التّفخيم والتّضخيم وتجنّب التّعاليق والتّفاسير التي تعوّدنا عليها في الأعمال الوثائقيّة. ففي «شفت النّجوم في القايلة»، كلّ شخصيّة تَقُومُ في نفس الوقت بدور الشّاهد ودور الباثّ ودور المعلّق. فاروق الدّهماني، هو مثلاً، ملاكم عادي ولكنّه مشحون بكثافة إنسانيّة عارمة حتّى ليتحوّل الماضي الذي يَذْكُرُهُ على لسانه وبحركاته، مَاضٍ مَلْمُوسٍ وحيّ. حين يمرّ كئيبًا متمهّلا، أمام قاعة «رزقي بن صالح» الكائنة في نهج «البنّا»، بحي الصبّاغين بتونس العاصمة، فإنّه يطْرُقُ بيده اليُمْنَى الباب المُغْلق للبناية القديمة المتروكة، وَكَأَنَّه بصدد إيقاظ أشباح، أو كأنّه يريد أن يُذكّر بالدّور المجيد الذي لعبته بالأمس هذه الفضاءات الشّعبيّة.

«مساءًا، كانت قاعة التّمارين هذه تتحوّل إلى قاعة سينما كُنّا نقصدها لنشاهد نجوم الفنّ السّابع أمثال «بيرت لنكاستر» و«غاري كوبر» وَ«جوني فيسميلار» في دور طرزان».

هذا ما يقوله فاروق بلغة تمزج بين العربيّة والفرنسيّة، مِمَّا يضفي على قوله شيئًا من العذوبة.

في الخطابات السّياسيّة، يمثّل التّلعثم والتّردّد في نطق الكلام خطأً فادحا قاتلا. بيد أنّه في العمل الفنّي، كلّ هذه الهِنَات في التّعبير، تصبح دررا نفيسة ولحظات مَرْجُوَّة. فعندما يعطّل الانفعال صيرورة الكلام، وعندما تغرورق عيون المُتدخّلين بالدّموع، فإنّنا نجْنِي ومضات من الصّدق المؤثّر، كما يجسّده المقطع الخاص بـ«غايتان ميكلاس»، المالطي، مُدرّب الطاهر بلحسن. فبعد الإشادة بالخصال الإنسانيّة التي يتّسم بها الملاكم المذكور، يتولّى الفنّي المالطي ذكر الهزيمة التي مُنِيَ بها «ابنه» يوم 2 فيفري 1974، يقول: «إنّها واقعة لا يمكن تصديق حدوثها وكأنه طُلِبَ من الطّاهر أن ينتحر على طريقة الهاراكيري (harakiri) اليابانيّة».

أفلام هشام بن عمّار عامرة بنماذج بشريّة قريبة إلى قلوبنا، تأسرك بحيويّتها وطرافتها. لكنّها ليست وحدها، فهنالك أيضاً الأشياء التي تختزل على ثبوتيّتها معاني الحياة الخاطفة.

ما أَبْلَغَ، في هذا المضمار، اللّقطات الكبرى «لِمَرْمَدَةٍ» وَشَّحَتْهَا سيجارة نصف منطفئة، أو لجمرة الفرن الملتهبة، أو لرأس خروف يُشْوَى على نارٍ لا نفْتأُ نُصْغِي إلى زفيرها المتواصل. شاعريّة «الرّماد» و«النّار» بارزة في شريط «ريت النّجوم في القايْلَة». أَلَيْسَتْ حياة الملاكمين هي، أيضًا، مثل النّار التي تحوّلت إلى رماد أبديّ. وما خلّفه الزّمن من آثار مدمّرة، لا نلمحه فقط في تقاسيم الوجه وتجاعيده وإنّما أيضاً في خدشات الصّور الفوتوغرافيّة البالية المضفَّرَة.

ثَمَّةَ شَيْءٌ من السّحر في أشرطة هشام بن عمّار الوثائقيّة، أشرق ضوءه وسطع إشعاعه بفضل رشاقة «الكادر» (cadre) وتصميمه تصميماً مُحْكَمًا. «الكادر» لا ينحصر فقط في

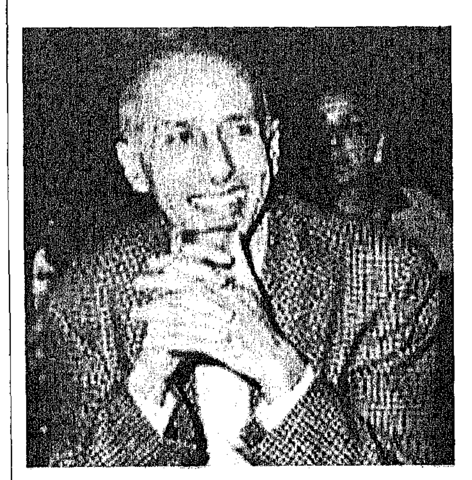
امتداد فضاء، وإنّما هو كلّ ما يُسَخَّر حتّى تبرز الأشياء إلى الوجود في شتّى تجلّياتها ومظاهرها، أخصّت المناخ، البِيئَةُ، أو نَمَطُ العلاقات المقامة معَ فَرِيق المُمثّلين وطبيعة الاستعداد والرّغبة وكلّ الأخلاقيّات التي تسوس فعل التّصوير. ينزع هشام بن عمّار مَنْزَعًا انتروبولوجيّا أكثر منهُ سوسيولوجيّا، فمبتغاه تقصّي حقيقة الكائن الجوهريّة ومايحمله من نظرة على ذاته، وما يحمله الآخرون عنه. لذا فقد اهتدى إلى منهجٍ قوامه الإصغاء واعتمد على طريقة إخراج حميمة وأفقيّة تتنافذ فيها الوشائج والقرائح على بعضها البعض. فهو يُحسن غريزيّاً التّفتيش عن الشّخوص الملائمة، متلافياً الظّهور في هيئة المتسرّع اللّجوج. لا يقدم على عملية التّصوير إلاّ عندما يتأكّد أنّ الشّخصيّة هي على استعداد كامل، متهيّئة مُنسابة، في تفاعل عاطفيّ وطيد مع المخرج. إنّ برمجة «الصّدفة» المأمولة هي من الأشياء المستحبّة التي تستهوي المتفرّج وتثيره. ولكنّها في نفس الوقت، تطرح إشكاليّة حقيقيّة، فثمّة حَتْمًا في شريط «ريت النّجوم في القَايْلَة» من الملاكمين الذين رفضوا تصويرهم (لعلّه «الصّادق عمران» ؟). أو ثمّة من أَعْوَزَهم الحَمَاس ولم تكن بهم رغبة في ذلك (قد يكون «زَلْباني» ؟). فهذه العراقيل والموانع هي حيثيّات من صُلْبِ مكوّنات الفيلم ككلّ. لذا، ليس ثمّة أيّ مبرّر من تجاهلها وإقصاءها. فأهميّة السّيناريو تكمن أيضاً في الصّعوبات التي تعترض المخرج في كيفيّة تعامله مع شخوصه.

لِنَعُد الآن إلى مشهد الفيلم الاستهلالي المتعلّق بعين الملاكم المريضة. لمْ يَبْقَ من هذه العين التي أُجْرِيَتْ عليها فحوصات طبيّة إلاّ جرح دامٍ يصْعُبُ برؤُه. ينتمي الملاكم إلى عالم لم يعد متصالحاً معه، وكأنّه غريب عنه لا يعرفه. إنّه ليس عالمه. وأيضاً الزّمن لم يعد زمانه. فما هي وظيفة عين المتفرّج؟ «هل تصبح أعيننا أعضاء زائدة وغير ضروريّة، عَصَبٌ مُتَمَاوِتٌ مُجَفَّف، موضوع على ذمّة أَطِبَّاء العيون» ؟ إذا

رغب المتفرّج في المتعة والالتذاذ، سالكًا سلوك الطّفل الصّغير، فما عليه إلاّ أن يتفحّص عينهُ ويتيه في قُزَحِيَّتها، دون التّخفّي وراء المعارف والخطابات الواهية. إنّ المنهج الالتذاذي الذي يعتمده هشام بن عمّار في أشرطته الوثائقيّة يمثّل الإجابة الأجدى التي تحقّق استقلاليّة «وجهة النّظر» واكتفائها بذاتها. ولكي تصبح هذه «المتعة» فاعلة، نَشِطَة، فإنّ الأمْر يستلزم ربْطَهَا بمكوّنٍ آخر من مُكوّنات المادّة الوثائقيّة، ألا وهُوَ «المسودّات»، أي كلّ تلك المقاطع التي حُذِفَتْ، لغاية أو لأخرى، من رَحِمِ الفِيلم.

إنّ نُسْخَة شريط «ريت النّجوم في القايلة» التّجاريّة، تختلف عن النّسخة الأصليّة التي تستغرق 92 دقيقة. فلقد أدخل المخرج تعديلات وتحويرات طالت بعض المقاطع المهمّة منها تلك المتعلّقة بـ«زَلّباني» أو بعائلة «برامي». ليس في وسعنا، إصدار حُكْم قطعيّ على عمليّات الحَذْف والبتْر هذه ولا على الدَّوَافع التي أدَّتْ إلى ذلك. ولكن إِحْسَاسًا يساورنا بأنَّه كان بالإمكان تجنّب مثل هذه الرّقابة الذّاتيّة خاصّة وأنّ هذه «النّفايات» المهدورة لأسباب نجهلها (أهي جماليّة ؟ أهي سياسيّة ؟ أهي خلاقيّة ؟)، نفيسة للغاية.

محمود بن محمود: نقوش الذاكرة وتراتيل الموسيقى



ورثة الذاكرة التونسية

أنجز محمود بن محمود ثلاثة أفلام روائية طويلة وهي: «عبور» (1982) و«شيشخان» (1992)، أخرجه بمعية فاضل الجعايبي، و«قوايل الرمان» (1997). إنّه بامتياز مخرج التسامح والحوار مع الأقليات الأجنبية التي عاشت في تونس وأسهمت كثيراً في الحضارة والثقافة التونسية. لقد أثبت هذا السّينمائي المحنّك، في مساره كإنسان ومثقف، أنّ هذه القِيَم التي دافع عنها ليست مجرّد شعار أجوف بل رافداً أساسيّاً، مدنيّاً وأخلاقياً، في تجاور الشعوب والجنسيات بين بعضها البعض مهما كانت عقائدها وأديانها ومذاهبها. ففيلم «عبور» ينتقد بشدّة الفوارق العنصرية والعرقية ويدافع عن مفهوم جديد لمواطنة مفتوحة على الكونيّة. أمّا بالنسبة إلى «شيشخان»، فهو فيلم يستضيف فيه آخر عناقيد الجالية الإيطالية الموجودة بتونس. وكان لا بدّ لهذا المخرج المنفتح على ثقافات العالم وعلى إفرازاتها النوعيّة من أنْ يهتم بقارّة آمن بطاقاتها الإبداعية الخلاقة وهي إفريقيا السوداء. وهذا ما تم فعلاً في فيلم «قوايل الرمان».

لكن مهما كانت قيمة هذه الأفلام الروائية في ربط الحوار مع الآخر وفي إبراز خصائصه الحضارية والثقافية، فإنّ فلسفة بن محمود

في الدفاع عن قيم التسامح والتثاقف وتلاقح الحضارات والثقافات تجسّدت أساساً في أعماله الوثائقية. ففي فيلمه الوثائقي الأول «إيطاليو الضفة الأخرى» الذي صوّره سنة 1992، اقتفى بن محمود، في كلّ من تونس وحلق الوادي ومدينة نابولي الإيطالية، آثار أولئك التونسيين من ذوي الأصول الإيطالية الذين أحبّوا تونس كثيراً وتعلقوا بها وجدانياً وعاطفياً.

قام، في سنة 1996، برسم بورتريه شخصية طريفة ومبهرة، ألا وهي الروسية أناستازيا



...الروسية أناستازيا شيرنسكي التي شاركت في عمليّة فرار جماعي من وطنها روسيا، أثناء الثورة البلشفية، واستقرّت بمدينة بنزرت في ساحل تونس الشمالي...

شيرنسكي التي شاركت في عمليّة فرار جماعي من وطنها روسيا، أثناء الثورة البلشفية، واستقرّت بمدينة بنزرت في ساحل تونس الشمالي. كانت هذه المرأة عماد فيلم «أناستازيا البنزرتية» الأساسي بفضل شخصيتها القويّة وحركيّتها الدؤوبة وتوهّجها الداخلي وحبّها الجامح للحياة.

فتـاة حلـق الـوادي

يصوّر المخرج في فيلمه «إيطاليو الضفة الأخرى» مجموعة من الإيطاليين، سواء كانوا مغمورين أو معروفين، ساهموا بطريقة أو بأخرى في كتابة صفحات من تاريخ تونس. فبالنسبة إليهم جميعا ليس هناك وطن أول ووطن ثان، وطن الأصل ووطن التبنّي، كما يؤكّده، على سبيل المثال، «موريزيو فالنزي»، عدوّ الفاشية أثناء صعود بينيتو موسيليني إلى الحكم في إيطاليا ومناضل من أجل استقلال تونس. وكان

فالنزي شيوعي التوجه ثمّ أصبح بعد ذلك رئيس بلدية نابولي وسيناتورا، فهو يعيش انتماءه إلى بلدين اثنين كأهمّ مكسب في حياته، جاعلا من إيطاليا وتونس قطبا أوحدا لا يمكن تجزئته.

يبهر بن محمود ويقنع في فنّ البورتريه وفي رسم شخوصه، عندما يتكلّم أساساً عن نكرات همّشت وبعثرت أقدار الحياة كلّ أوراقها، ففي مأوى العجّز برادس حيث تعيش مجموعة من التونسيين من ذوي الأصول الإيطالية والفرنسية، تصبح شهادة الشخصيات مؤثّرة جدّا لأنّها مسنودة بشهادات لشخصيات أخرى لم تكن مبرمجة أصلا في عملية التصوير. ففي مشهد مباغت ومربك، نرى بعض العجّز، من نساء ورجال، يتدخّلون فجأة لتأكيد معلومة أو لتصحيحها. إنّ هذا التداخل بين شهادات برمجها المخرج وشهادات فجئية لم يقرأ لها أيّ حساب، هو الذي أضفى على هذا الفيلم مسحة من الصدق الفياض.

لقد وفّق مخرج «عبور» في إبراز نبرة الألم والحسرة التي تنتاب هؤلاء التونسيين – الإيطاليين كلّما استحضروا ذكرياتهم وخاصة لحظات العودة إلى منبت طفولتهم وشبابهم بعد سنوات طويلة من الغياب. تقول امرأة أصيلة ضاحية حلق الوادي وهي تتذكّر رحيل جيرانها الإيطاليين عن تونس: «عندما غادروا تونس، أهداني بعضهم أفضل أمتعته وكأنّهم كانوا يريدون منّي أن أحافظ عليها إلى الأبد، تلك كانت وصيّتهم. منذ رحيلهم أشعر باليتم، وكأنّي فقدت شيئاً نفيساً».

بالتوازي مع هذه الشهادات لشخصيات خرجت من ظلمة النسيان، يفرد بن محمود الجزء الثاني من فيلمه «إيطاليو الضفّة الأخرى» لشخصية بارزة وممثلة عالمية أبهرتنا في روائع مثل «الفهد» (1963) للمخرج لوكينو فيسكونتي، و«يحدث ذات مرّة في الغرب» (1968) للمخرج سيرجيو ليوني، وهي النجمة الإيطالية – التونسية

كلوديا كاردينال المولودة بحلق الوادي. خلال تصويرها بمعهد العالم العربي بباريس، تتحدّث كلوديا عن ذكرياتها بحلق الوادي وعن تونس المنفتحة والمتسامحة، مبرزة في هذا الصدد إنجازات الحبيب بورقيبة الحداثية وأساسا فيما يتعلّق بحقوق المرأة. وتحدّثت أيضاً بكلّ تلقائية عن الأشياء البسيطة التي تعتبرها مكوّنا رئيسيا في تقاليد عائلتها بحلق الوادي، مثل الطبخ التونسي والاستمتاع بجمال البحر وبشواطئه. وأردف محمود بن محمود هذه الشهادات بأهمّ اللّقطات لأفلام صوّرت بتونس وكانت بطلتها كلوديا كاردينال مثل «سلاسل من ذهب» (1957) للمخرج روني غوتيي، و«جحا» (1958) للمخرج جاك باراتيي.

تذكرّنا كلوديا كاردينال، بفضل نضالها وانفتاحها على العالم، بسلالة من النساء الغربيات اللواتي قطعن مع الوطنية الضيّقة وساندن كفاح الشعوب الأخرى، مثل الإغريقية ميلينا ماركوري والبريطانية فانيسيا ريد غراف والأمريكية جان ساروندون.

«أناستازيا»: المرأة الإيقونة

عرض فيلم «أناستازيا البنزرتية» أوّل مرّة بمهرجان البندقية السّينمائي سنة 1996. في كلّ تظاهرة أو فضاء، في تونس أو في الخارج، أثار هذا الفيلم الكثير من الإعجاب والتفاعل وأثبت أنّ بن محمود يملك ناصية الإبداع الوثائقي بامتياز. لم تكن بنية الفيلم خطّية ونمطية، إذ تداخلت في سياقها شهادات شخصيتين من عائلة شيرنسكي.

اختارت أناستازيا، المولودة سنة 1903، الاستقرار في مدينة بنزرت بشقّة متواضعة كائنة بحي «صقلّية الصغيرة» القديم، أمّا شقيقتها الصغيرة «أولغا» المتشبّثة بإلحادها فإنّها خيّرت الاستقرار بمدينة نيس بفرنسا حيث انخرطت في النضال بجمعيات مناهضة لليمين

المتطرّف الفرنسي. وبقطع النظر عن تعلّقهما بموطنهما الأصلي، أو بموطن التبنّي، فإنّ الشقيقتين بقيتا متشبّثتين أساساً بالقيم الإنسانية وبعشقهما لكلّ ما هو جميل وبحنينهما إلى جذورهما.

أمّا الميزة الثانية التي أضفت على شخصية أناستازيا البنزرتية بعدا تاريخياً وحضارياً، فهي تبرز من خلال متانة التوثيق الذي أنجزه بن محمود قصد وضع رحلة أناستازيا في إطارها الدقيق. إنّ هذه المحامل التّوثيقية متنوعة، منها صفحات من أرشيف الصحف والمجلات ومنها الصور الفوتوغرافية واللّوحات التشكيلية، نكتشفها من خلال صوتين اثنين: صوت المعلّق الذي يكتفي بمرافقة الصّور دون السّطو عليها، وخاصّة صوت أناستازيا وذاكرتها الثاقبة، فهي شاهد محوري عن كلّ التقلبات والمحن التي مرّ بها القرن العشرين، وهي بالتالي من كان يدير عملية التصوير، راسمة أهمّ مراحلها ومحطّاتها.

لا يمكن اليوم كتابة تاريخ مدينة الشهداء دون الأخذ بعين الاعتبار هذه الشخصية البارزة من مهاجري روسيا البيضاء. هناك مشهد أخّاذ يختزل وحده أهمّ سمة لهذا الفيلم وهو رونق الإيقاع: نرى أناستازيا حافية الساقين تترنّح على شاطئ بنزرت، يميناً وشمالاً، مستقبلة بهاء العالم وأفقه الممتدّ.

ألحــان السمــاء

صوّر محمود بن محمود فيلمه الوثائقي «وجد» سنة 2001، بعد بضعة أسابيع فقط من أحداث 11 سبتمبر بالولايات المتحدة الأمريكية، التي شهدت في كثير من العواصم الغربية، موجة كراهية وعِداء ليس تجاه المسلمين فقط بل طالت أيضاً الإسلام كديانة وكحضارة. وربّما كانت غاية المخرج الأساسية في إنجاز هذا العمل إبراز قيم التسامح والحكمة التي تميّز الحضارة الإسلامية.



... «يا خالقي، في كلّ زهرة، نجد رحيقك»...

يحتفي فيلم «وجد» بالأناشيد الصوفية التي هي بمثابة التعبيرة الموسيقية المثلى للإسلام، فبفضل عذوبة صوته تمكّن بلال الحبشي من كسر قيود العبودية ليصبح أوّل مؤذّن في الإسلام، إنّها رحلة قادت المخرج من البلاد التونسية، مسقط رأس الصوفيّ المشهور في القرن الثالث عشر، الإمام الشاذلي، وحملته إلى مصر، الوطن الثاني لمؤسّس الفرقة الشاذلية، مرورًا بالهند وباكستان والسنغال، أين ازدهرت التقاليد الموسيقية الصوفية.

منذ المشاهد الأولى لفيلم «وجد» تبدو مسحة السيرة الذاتية واضحة: ينطلق بن محمود في البحث عن أثر أبيه، مرتّل القرءان المعروف بخلوية الإمام الشاذلي بتونس، متمنّيا سماع صوته من جديد من خلال كلّ أصوات اليوم التي يزخر بها ذلك المقام الذي يعلو مدخل مدينة تونس الجنوبية، لكنّه يدرك أنّ صوت الأب ليس له شبيه وأنّه يستحيل إحيائه.

فيلم «وجد» هو سمفونية الحناجر والأصوات والمقامات، ففي الفصل المخصّص لمصر يتجنّد كلّ الحضور، سواء في الأزهر معقل المعرفة الدينية أو في الحسين حيث يتجمّع المترشّحون في مسابقة تلاوة القرءان، أو في جامع المهندسين محضنة الذكر، لترديد الأناشيد الصوفية ولتلاوة القرءان.

يقوم الفيلم الوثائقي على الشخصيات وعلى طرافتها وتفرّدها، فإذا أخطأ المخرج في اختيار الوجوه والأصوات والحركات التي تتناغم مع رؤيته الفنّية، تتهاوى وتيرة الفيلم وتذوب موسيقاها. لقد أصاب بن محمود في اختيار الشخوص التي أبهرتنا بحسّها الفنّي الفطري وببراعتها التلقائية أمام الكاميرا. إنّ مرتّلي القرءان في «وجد»، أكانوا من الكبار أو من الصغار، هم ممثّلون نوابغ بالفطرة، يتصدّرهم «ميراج»، المنشد القوالي، ذو الأصل الهندي - الباكستاني، حيث نرى، أثناء تجلّياته وسلطنته، امرأة هندية شابّة ترقص، مرتدية السّاري، منطلقة وغير عابئة بالحضور، تحت وقع سحر صوت «ميراج» وعذوبته.

أمّا في خصوص الفصل المتعلّق بالسنغال، كانت الوجوه والأصوات التي صوّرها بن محمود جماعيّة ملتحمة ومتداخلة ومتّصلة، هكذا تظهر قبيلة «باي فال» المتميّزة بطقوس لا يمتلك سرّها سواها، كلّها منشدّة إلى رقصة دائرية طويلة المدى، معلنة من خلالها انصهارها في المطلق.

يقول المنشد القوّالي «ميراج»: «يا خالقي، في كلّ زهرة، نجد رحيقك»، ما يقوله «ميراج» يعكس قناعة أساسية لدى المخرج: ترتيل القرءان وتجويده أسمى تعبيرات الجمال والفنّ. يقول بن محمود في هذا الصّدد: «إنّي أبغض أبواق المساجد وما ينبعث من بعضها من أصوات رديئة وقبيحة».

خاتمـــــة

الوثائقي هـــو الوثائقي وللرّيبورتاج ضوابط ومعايير مختلفة

في ظلّ التحوّلات السّياسيّة والاجتماعيّة الحثيثة التي ميّزت ما سمّي بثورات «الرّبيع العربي» في كلّ من تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا، هناك خارطة جديدة في الوطن العربي ككلّ. يمكن لكلّ المعطيات أن تتغيّر رأس على عقب، لكنّ الإبداع يبقى هو نفسه. الأشخاص الذين كانوا يشتكون من الأنظمة الدّيكتاتوريّة ويتعلّلون بلجم الفكر والحرّيات لتبرير عقمهم الإبداعي والذين يَصْدَحُون، حاليّاً، أنّ قريحتهم ستنفجر على إثر سقوط أنظمة القمع، يغالطون النّاس ويغالطون أنفسهم.

إنّ الإبداع ينمو ويزدهر في كلّ الظّروف والمستجدّات مهما كانت قساوتها ومهما كان إجحافها. فتاريخ الإبداع، إن كان مكتوباً أو منظوراً، يبرهن أنّ المبدعين الكبار لم ينتظروا ساعة الخلاص لكي ينجزوا أعمالهم، إذ برهنوا على طاقتهم الإبداعيّة الخلاّقة في أحلك الفترات.

يبدو أنّ الثّورات العربيّة الأخيرة، بكلّ سلبيّاتها وإيجابيّاتها، لا تحمل مشروعا ثقافيّا وجماليّا وفكريّا، هذا دون الحديث عن آفاقها السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي لم نَرَ لها، في مجريات الحياة اليوميّة، أثرا يذكر. إنّ الثّورات تستوجب فترة قطع مع الماضي وتهديم يمكن أن تستغرق وقتا طويلا. لكن هل سنؤسّس شيئاً ما بواسطة سياسة عشوائيّة غايتها الأساس التّكالب الجشع على السّلطة وتكريس ممارسات بائدة كنّا نعتقد أنّ الثّورة ستقوم بدفنها إلى الأبد؟ ماذا يمكن لبعض الثّورات

التي تفتقد إلى القِيَم وإلى المثل أن تضيفه إلى حاضر عامّة النّاس ؟

لكي نتجنّب التّعميم الاعتباطي، لنأخذ مثال الثّورة التّونسيّة على وجه الخصوص وما أفرزته أحداثها من أفلام وأعمال فنّيّة. أثناء ذروة الثّورة التي انطلقت شرارتها في أواخر شهر ديسمبر 2010 والتي أجبرت الحكّام على الفرار إلى الخارج، تسارعت وتيرة الأفلام الوثائقيّة والأغاني الملتزمة. لكن أين الإبداع وأين الرّؤية الثّاقبة وأين الجماليّة في هذه الأعمال التي عادت بنا إلى لغة مباشرة وشعاراتيّة ليس لها أدنى علاقة بالفنّ ؟ إنّ الثّورات مهما كانت مشروعيتها، لا تؤمّن بالضّرورة جودة العمل الفنّي ولا تعطيه صكّا على بياض.

إنّ أغلب الأفلام الوثائقيّة التي رأت النّور في تونس أخيراً والتي أنجزها مخرجون متمرّسون أمثال مراد بن الشّيخ ومحمّد الزّرن وهشام بن عمّار وسنية الشّامخي وغيرهم، هي بمثابة الرّيبورتاجات التي تعوّدنا على رؤيتها في هذا الجهاز النّهم والجشع الذي يمتلك السّبق المطلق في نقل ما سمّي بـ«الواقع»، ألا وهو التّلفزة.

الفيلم الوثائقي هو الفيلم الوثائقي وللرّيبورتاج ضوابط ومعايير مختلفة: فالجنس الأوّل يستند إلى فكرة ورؤية وموقف، ويتجاوز ظواهر الأمور لكي ينفذ إلى بعض المعطيات التي لا نراها، بطريقة تنبذ الثّرثرة والإسهاب في الخطابيّة الفجّة. أمّا الرّيبورتاج فهمّه الأساس هو المعلومة الخام دون احتكام إلى رؤية وإلى صياغة جديدة لحيثيات الواقع.

عندما تصبح السّينما فنّاً متلفزًا وعندما يتحوّل الوثائقي إلى ريبورتاج، فإنّ كلّ شيء ينبىء بسطوة لوثة التّشرذم والتهجّن. في تونس التي نراها اليوم، ما هو مصير الإبداع السّينمائي الروائي الذي نحتاجه والذي يمثل رافداً أساسياً للإبداع الوثائقي ؟

ببيبليوغرافيا

المصادر العربية:

- د. شاكر عبدالحميد، «عصر الصّورة. السلبيات والإيجابيّات»، نشر عالم المعرفة، الكويت 2005.
- «العرب والحداثة السّينمائيّة»، دار الجنوب للنّشر، تونس 1996.

المصادر الفرنسية:

- Breschand Jean, Le Documentaire, L'autre face du cinéma.ED. Les cahiers du cinéma.Paris. 2002.
- Deleuze Gilles, Cinéma 2 , L'image - Temps (ED. deMinuit, cité par Gille Mouellic dans son ouvrage, La musique du film. Ed. les cahiers du cinéma , Paris , 2003.
- Marker Chris, cité dans l'ouvrage de Didier Mauro, Le documentaire, cinéma et télévision, Ecriture - Réalisation - Production - Formation, Ed. Dixit, Paris, 2003.



المغاربية لطباعة وإشهار الكتاب

الهاتف : 683 837 70 - الفاكس : 975 838 70

البريد الالكتروني : mip@gnet.tn